MÉLANGES

SUR

RICHARD WAGNER

UN OPÉRA DE JEUNESSE
UNE ORIGINE POSSIBLE DES MAÎTRES CHANTEURS
WAGNER ET MEYERBEER
UN PROJET D'ÉTABLISSEMENT EN FRANCE

PAR

ALBERT SOUBIES ET CHARLES MALHERBE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1892

MÉLANGES

SUR

RICHARD WAGNER

OUVRAGES DES MÊMES AUTEURS

L'œuvre dramatique de Richard Wagner. Un volume in-12, à la librairie Fischbacher: épuisé.

Histoire de l'Opéra-Comique. (La seconde salle Favart 1840-1860.) Un volume in-12, à la librairie Flammarion, avec une gravure.

Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique. Un volume petit in-12, à la librairie Dupret: épuisé.

De M. Albert SOUBIES

Une première par jour. (Causeries sur le théâtre.) Un volume in-18 jésus, à la librairie Flammarion, couronné par l'Académie française.

Almanach des spectacles. 18 volumes petit in-12. à la librairie des bibliophiles, avec eaux-fortes de MM. Gaucherel et Lalauze.

De M. Charles MALHERBE

Notices sur Esclarmonde et sur Ascanio. 2 volumes, in-12, à la librairie Fischbacher.



Scène finale de l'opéra « LES FÉES » d'



Scène finale de l'opéra « LES FÉES » d'après une gravure de l'*Illustrirte Zeitung*.

MÉLANGES

SUR

RICHARD WAGNER

UN OPÉRA DE JEUNESSE
UNE ORIGINE POSSIBLE DES MAÎTRES CHANTEURS
WAGNER ET MEYERBEER
UN PROJET D'ÉTABLISSEMENT EN FRANCE

PAR

ALBERT SOUBIES ET CHARLES MALHERBE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1892



PRÉFACE

La première des quatre études dont se compose le présent volume est comme le complément nécessaire du livre que nous avons publié, il y a quelques années : L'œuvre dramatique de Richard Wagner.

« *C'est à dessein, écrivions-nous dans notre préface, que nous avons gardé le silence sur les premiers essais de Wagner, opéras pour la plupart inachevés, énumérés dans tous les dictionnaires, et uniquement connus par la*

description sommaire qui en est faite dans l'Autobiographie. *Ces ébauches, ces fragments existent encore, mais entre les mains de parents et d'amis qui semblent peu disposés à les publier. Provisoirement, c'est donc à* Rienzi *que commence l'œuvre dramatique de Wagner.»*

Nous ignorions alors, comme tout le monde, que la partition complète de ces opéras avait été offerte par l'auteur lui-même au roi Louis de Bavière, et nous ne pouvions prévoir que l'un deux, Les Fées, *serait prochainement représenté. Nous ne faisons donc que compléter notre livre en analysant cet ouvrage dont il n'existe pas de traduction française et sur lequel on a publié seulement quelques appréciations succinctes. Nous croyons en outre intéresser les curieux en donnant, comme frontispice à notre volume, la reproduction d'une gravure*

*extraite de l'*Illustrirte Zeitung, *et représentant la dernière scène de l'opéra.*

Les trois études suivantes ont trait à des particularités ignorées ou peu connues de la vie de Richard Wagner. Mais toutes quatre présentent un point commun d'analogie, suffisant peut-être pour justifier leur groupement en volume, assez caractéristique tout au moins pour mériter une mention: C'est, en dépit de ses résistances, de ses colères, du caractère même essentiellement germanique de ses œuvres, le prestige, l'attraction que la France exerça toujours sur Wagner.

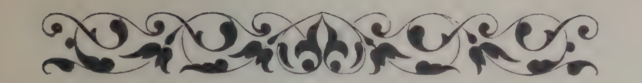
Dès ses débuts dans la carrière dramatique il a la France comme objectif et semble penser avec Mendelssohn que, « s'il est un chemin à prendre pour être apprécié en Allemagne, c'est celui qui passe par Paris ». C'est à Paris qu'il vient s'installer un peu plus tard, qu'il essaie vaine-

ment de faire représenter Le Vaisseau fantôme, *qu'il trouve peut-être, comme nous l'indiquons dans notre seconde étude, l'idée première du livret des* Maîtres chanteurs. *L'explication spécieuse qu'il donne de ses jugements contradictoires sur l'œuvre de Meyerbeer laisse percer sa sourde irritation, son inconsciente jalousie, si l'on veut, à l'égard d'un compatriote illustre qui, plus heureux, a triomphé maintes fois dans ce Paris où lui ne pouvait alors réussir à se faire jouer. Enfin, lorsqu'après l'échec outrageant de* Tannhäuser *à l'Opéra, il se heurte, dans sa patrie même, aux railleries, à l'opposition systématique d'adversaires que la représentation de* Tristan et Iseult *n'a pas désarmés, bien au contraire, c'est, le croirait-on, en France qu'il songe un instant à chercher l'asile, la «retraite absolue» à laquelle il aspire.*

Ce sont là des faits qu'il nous a paru curieux de rappeler à l'heure où Lohengrin *appartient désormais au répertoire de notre Opéra, où* Tannhäuser *commence par Lyon et Toulouse son tour de France, où tout ce qui touche à Wagner intéresse et passionne même l'opinion. De telles notes, réunies en volume, serviront à compléter sur certains points l'histoire du maître; elles ajouteront ainsi quelques pages au livre toujours ouvert de ses œuvres et de sa vie.*



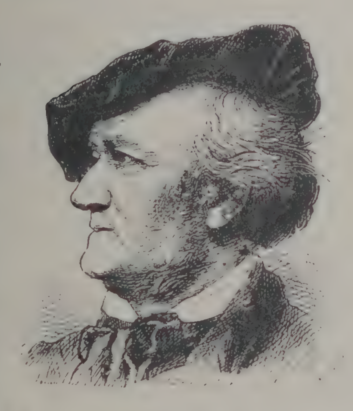
UN OPÉRA DE JEUNESSE



UN OPÉRA DE JEUNESSE

LES FÉES

Opéra-romantique en trois actes.



Le premier janvier 1834, un jeune homme de vingt ans terminait à Wurzbourg un grand opéra, intitulé *Les Fées*, dont il avait composé la musique et les paroles : c'était sa première œuvre dramatique si

l'on excepte quelques fragments d'un opéra des *Noces* qu'il s'était contenté d'ébaucher. Il comptait sur elle pour se faire un nom, et, fort de quelques recommandations, voire de deux succès d'estime remportés plusieurs mois auparavant avec une symphonie (Gewandhaus, 10 janvier 1833) et une ouverture (ibid. 30 avril), il n'hésitait pas à présenter son ouvrage au directeur du Théâtre Municipal de Leipzig, M. Ringelhardt, lequel, fort aimablement d'ailleurs, promettait qu'on le jouerait bientôt.

On l'a joué en effet, mais cinquante-quatre ans plus tard, au théâtre de la Cour, à Munich, le 29 juin 1888!

Pendant ce demi-siècle, bien des événements politiques et artistiques s'étaient produits, et la face du monde musical s'était en quelque sorte renouvelée. Cet inconnu de

la veille avait grandi peu à peu : il avait conquis sa place au théâtre et cette place était la première. Au plus fort de la lutte il lui arriva de se souvenir de sa partition des *Fées* si dédaigneusement délaissée jadis, et, le jour de Noël 1866, il l'offrit à Louis II de Bavière, non pour la rendre à la lumière de la rampe, mais pour la plonger au contraire dans l'ombre de la bibliothèque royale.

Les Fées y dormirent en effet comme dans un tombeau jusqu'à la mort du Roi, et n'en seraient probablement jamais sorties, sans l'initiative du surintendant des théâtres de Munich, le baron Perfall.

Ayant découvert et parcouru ces trois gros volumes à reliure violette que personne encore n'avait dû être admis à feuilleter, il résolut de livrer cet opéra de jeunesse aux hasards d'une représentation scénique que

l'auteur n'eût sans doute pas autorisée de son vivant. Au moins ne négligea-t-il rien pour que cette représentation eût un éclat exceptionnel et fût comme un hommage rendu à la mémoire de Richard Wagner.

* * *

A l'âge où Wagner écrivait son premier opéra, il est déjà rare qu'on possède une connaissance suffisante du théâtre et de la poésie pour tracer soi-même son propre libretto ; mais il arrive plus rarement encore qu'on l'invente de toutes pièces. L'imagination, mal assurée, a besoin d'être guidée ; il lui faut l'appui d'un texte préétabli, un mo-

dèle qu'on modifie tout en l'imitant. Ce fut une pièce de Gozzi, intitulée *La Femme Serpent* qui servit à cette espèce d'initiation.

Le théâtre du noble Vénitien, si célèbre en son temps, n'intéresse plus aujourd'hui que les curieux. On cite quelques noms de pièces et l'on oublie la longue lutte soutenue, au milieu du XVIIIe siècle, par Goldoni et l'abbé Chiari d'une part, essayant d'acclimater *la Commedia flebile* ou Comédie sentimentale, importée de France en Italie, et Carlo Gozzi de l'autre, continuant la tradition de *la Commedia dell' arte*, mais renouvelant le vieux fonds national par l'aimable addition de la féerie, créant ainsi la *Comédie fiabesche* ou Comédie fabuleuse, dans laquelle se mêlent à dose égale la fantaisie et la gaieté, où, parmi les aventures les plus baroques, se retrouvent

encore les joyeux types de Pantalon, du Docteur et de Truffaldin.

Ces œuvres étaient connues en Allemagne dès le siècle dernier, grâce à une traduction, parue sans nom d'auteur, à Berne (Société typographique, 1777). Schiller avait dû surtout les imposer à l'attention de ses compatriotes en prenant la peine d'arranger l'une d'entre elles, *Turandot*. Le succès obtenu par cette adaptation était propre à piquer la curiosité de Wagner dont les lectures, à cette époque de sa vie, se poussaient un peu de tous côtés, il nous l'apprend lui-même, depuis la tragédie grecque jusqu'au drame shakespearien. Dans cette mine italienne où Schiller avait heureusement puisé, ne pouvait-on pratiquer d'autres fouilles ? Il lui fallait un scenario, et il le découvrit dans les aventures du prince Farruscad et de la fée Kérestani, représen-

tées sous le titre de *La Donna Serpente*, au théâtre San Samuel de Venise, en octobre 1762.

Voici d'ailleurs en quelques lignes l'histoire étrange que Gozzi avait imaginée.

La scène se passe dans une Géorgie fantastique, dont la capitale, Tiflis, est gouvernée par le vieux roi Atalmouk, père de la princesse Canzade et du prince Farruscad. Ce dernier voit un jour, à la chasse, une biche plonger dans l'eau et disparaître brusquement. Poussé par une folle curiosité, il s'élance comme l'animal qu'il poursuivait et se trouve tout à coup transporté dans une grotte merveilleuse, dont lui fait les honneurs la biche elle-même, devenue femme.

Cette fée, nommée Kérestani, jeune et belle, comme il convient à toute fée, ne manque pas d'allumer les désirs du hardi

chasseur; elle lui fait promettre de ne jamais lui demander d'où elle vient et qui elle est, et, cet engagement conclu, tous deux filent pendant quatre années le parfait amour. Mais au bout de ce temps, un secret démon le poussant, Farruscad pose la fatale question, et, pour toute réponse, il est rejeté sur la terre, où il apprend qu'en son absence les affaires de sa famille ont pris un assez vilain tour. Le roi, son père, est mort; sa sœur est tombée au pouvoir du roi Morgone, lequel occupe les trois quarts du pays et, pour le moment, assiège la capitale.

C'est alors que Farruscad regrette sa chère Kérestani et les deux enfants qu'elle lui avait donnés, la petite Rézia et le petit Bédrédin. Il voudrait les reconquérir, il voudrait racheter sa faute. La fée lui apparaît, et, après des reproches assez natu-

rels, lui apprend qu'il devra subir bien des épreuves dont il n'est pas sûr de sortir vainqueur. Il faudra, par exemple, qu'il ne s'étonne de rien, quoi qu'il arrive, et surtout qu'il ne la maudisse jamais, quoi qu'elle fasse. Et, pour commencer, elle jette les deux enfants dans une fournaise ardente ; le malheureux se voile la face et garde le silence. Mais, comme roi, il souffre plus que comme père ; les maux qu'endure son peuple l'impressionnent plus encore que la perte de ses enfants. La ville est affamée par un long siège, à moitié détruite, prête à se rendre. Alors son cœur déborde et il éclate en imprécations contre celle qui a causé tous ces malheurs ; il maudit la fée Kérestani, qui lui apparaît une seconde fois : « Lorsque je t'ai perdu, lui dit-elle, « j'ai demandé à notre souverain la grâce « de ne pas te survivre et de mourir avec

« toi. Cette grâce m'a été accordée à la « condition que pendant huit années celui « qui avait été mon mari ne me maudirait « pas, quelque action que je fisse pour « provoquer cette malédiction. Tu viens « de me condamner: je vais subir ma « peine. Ne crains plus rien pour tes « enfants, le feu les a épargnés; ils seront « des mortels comme toi. Quant à moi, « hélas! je vais pour deux siècles être « changée en un monstrueux serpent, à « moins que tu ne parviennes à me sau- « ver; mais ce serait sans doute un « trop grand effort à t'imposer. Ne risque « donc pas ta vie pour la mienne; elle « m'est toujours chère, quoique je sois loin « de toi. »

Farruscad, désespéré, ne l'entend pas ainsi; il est coupable et il doit expier sa faute. Tout d'abord il défait le roi Morgone;

puis, secondé par les conseils d'une fée bienfaisante, nommée Farzane, il se soumet à toutes les épreuves qui doivent lui permettre de racheter ses fautes. Finalement il embrasse un serpent, et, par ce baiser, rompt le charme. Kérestani redevient femme ; le roi et la reine rentrent dans leur capitale et retrouvent enfin leurs enfants, auxquels ils ne manqueront pas de donner beaucoup de frères et de sœurs, comme ont coutume de le prédire, en manière de conclusion, ceux qui écrivent des histoires de fées.

Une telle fable qui tient plus du roman que du drame ne pouvait être rendue acceptable au théâtre qu'au moyen de subterfuges et de travestissements bons pour entretenir la belle humeur du public. C'est ainsi qu'à côté des personnages principaux se mouvait toute une troupe de comparses.

Par exemple, on n'assistait pas à la grande bataille où Farruscad triomphe de Morgone ; l'affaire était racontée par Truffaldin, vêtu en crieur des rues et vendant pour un sou la relation officielle d'événements qu'il interprétait avec sa hâblerie traditionnelle. Puis, le prince avait un serviteur, Pantalon, qui partage les aventures de son maître et dont les saillies, d'un goût douteux parfois, empêchent la situation de tourner au tragique.

Bref l'auteur s'efforçait seulement d'être gai et ne prétendait point mettre en dehors le côté philosophique, poétique ou même simplement expressif du sujet qu'il traitait. Car, en somme, il s'appropriait une légende orientale dont les éléments constitutifs se retrouvent dans la littérature grecque aussi bien que dans la mythologie indoue. La nymphe Ourvasi qui s'est

donnée au mortel Pourourava, le quitte parce qu'il n'a pas gardé son secret et s'était vanté de la posséder. La mortelle Psyché qui s'est unie au dieu Eros, le perd parce qu'elle est indiscrète et veut pénétrer le mystère où s'enveloppe son amant.

Quoi qu'il en soit de cette histoire et de ses origines antiques, elle plut à Wagner qui sans doute y vit tout d'abord le cadre d'une mise en œuvre bizarre et compliquée, faite pour émouvoir le spectateur. Il y avait là des jardins féeriques, des rochers sauvages, des apparitions, des vols de colombes qui conduisent le char des déesses, des scènes de magie où des paroles mystérieuses donnent la mort aux gens et la vie aux choses: toute cette fantasmagorie ne pouvait manquer d'agir sur l'imagination d'un jeune homme qui cédait alors aux premières

séductions du romantisme à la mode et se passionnait pour l'auteur du *Freischütz* et d'*Obéron*.

Son premier soin fut de changer les noms des personnages. Ceux qu'avait adoptés Gozzi ne convenaient guère à la musique. Farruscad devint ainsi le prince Arindal, sa sœur Canzade la princesse Lora, et Kérestani la fée Ada. Il fit à Farzane l'honneur de la garder, mais tous les personnages de la comédie italienne disparurent: il ne s'agissait plus en effet d'une farce propre à divertir les gais Vénitiens, mais d'un drame capable d'impressionner les graves Allemands. Au sieur Pantalon fut donc substitué l'écuyer Gernot dont le rôle toutefois, en souvenir de son origine, conserva une allure plaisante et fut qualifié par Wagner, *Bass-buffo*. Quant aux compagnons d'Arindal, ajoutés dans l'opéra,

ils s'appellent Morald et Gunther, noms dignes de remarque, puisque le premier se retrouve à une lettre près (Morold) dans *Tristan*, et le second est un des héros de *la Tétralogie*.

Enfin, sans entrer plus avant dans le détail, trois modifications capitales transformèrent l'œuvre de Gozzi: 1° La fée se change, après la malédiction de son époux, non plus en serpent, mais en statue; 2° Le charme est rompu, après la série des épreuves, non plus par l'aumône d'un baiser, mais par la toute-puissance du chant; 3° La fée, en épousant un homme, ne perd pas l'immortalité pour régner sur un simple royaume de la terre; c'est l'homme, au contraire, que l'amour a élevé jusqu'au rang des dieux et qui devient un immortel pour régner dans l'empire des esprits. Ce dernier trait ré-

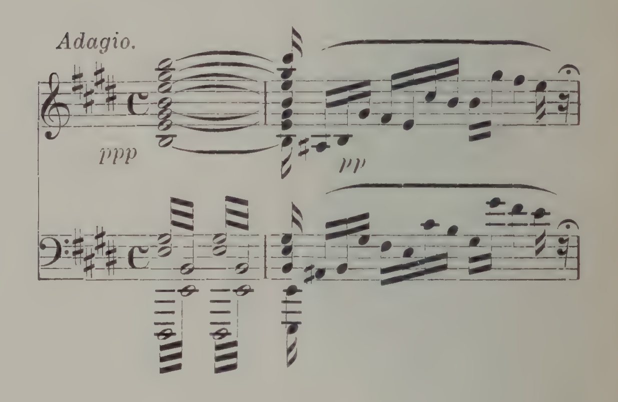
vèle même une certaine ingéniosité, et M. Georges Noufflard l'a fort judicieusement observé : «Conduit par son instinct, Wagner, dit-il, avait donc su dégager la forme naturelle de la légende indienne, sous les altérations qu'elle avait subies à travers ses migrations.»

Comme on le voit, ces trois innovations avaient leur importance: la première était scénique, la seconde musicale, la troisième philosophique. En elles se retrouvaient, pour ainsi dire, les trois faces du génie de Wagner: l'instinct du dramaturge, l'imagination du compositeur, la pensée mystique du poète.

* * *

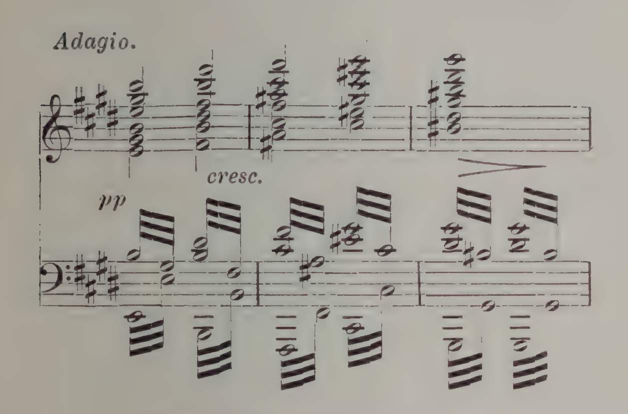
Une grande ouverture en mi majeur sert de préface à l'ouvrage, et Wagner nous apprend, par une mention sur le manuscrit original, qu'elle fut écrite, l'opéra terminé, en l'espace de cinq jours, du 2 au 6 janvier 1834. C'était imiter la manière de procéder et la célérité de Weber. L'imitation d'ailleurs n'est pas moins sensible dans la conception que dans l'exécution et apparaît dès les premières mesures, un adagio caractéristique avec son dessin de doubles croches ascendantes, qui annonce le thème fondamen-

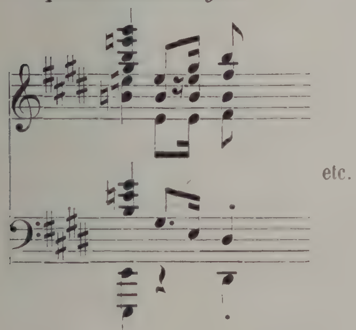
tal fourni par le grand air d'Ada, au deuxième acte.
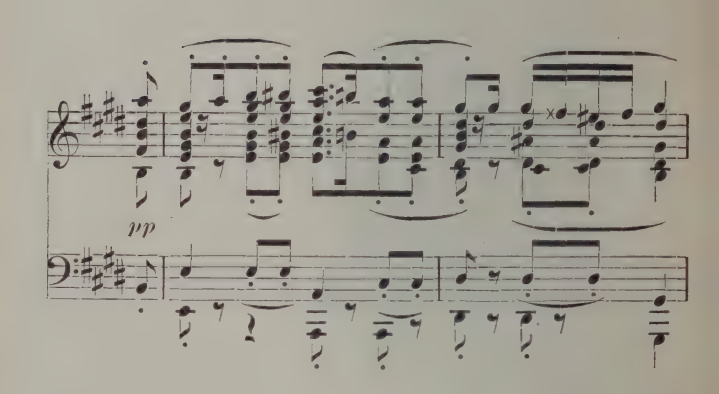


Une succession de cinq accords parfaits, revenant plusieurs fois par la suite, et formant ainsi un premier essai de *Leitmotiv*, conduit à une petite marche dont une modulation de mi majeur en sol ♯ mineur reparaît plus tard textuellement dans la marche des fiançailles de *Lohengrin*, et

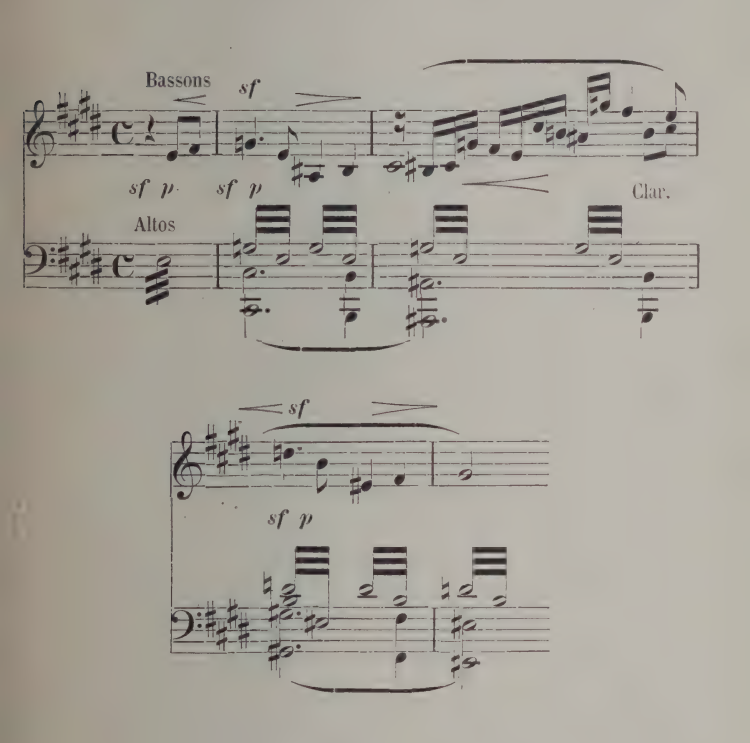
avec laquelle s'oúvre et se ferme le finale du premier acte.





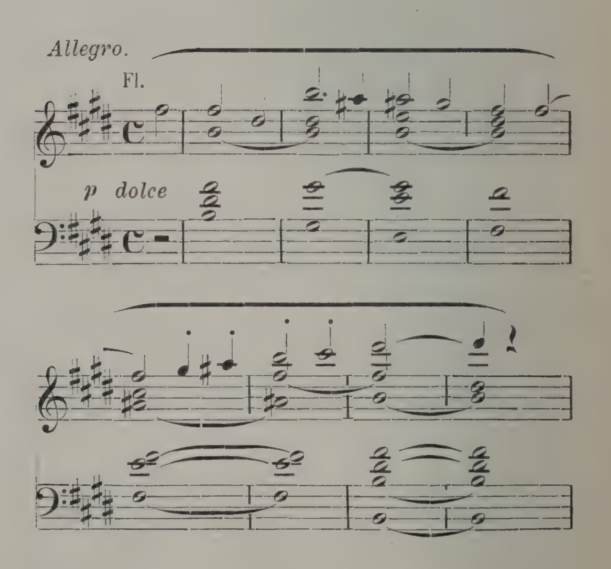


Sur le murmure des altos, le motif principal semble se poser pour prendre son vol; les accords du début l'interrompent.

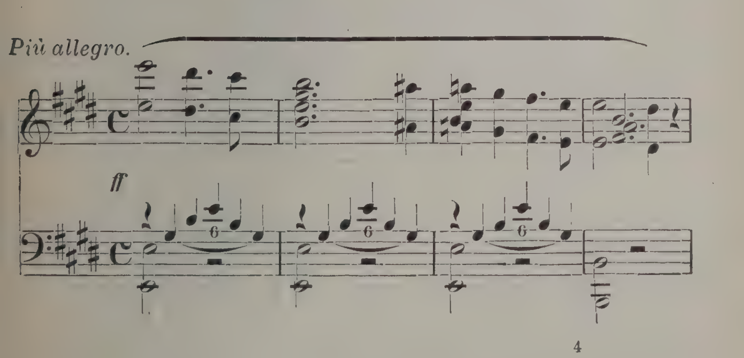


Puis il s'élance, éclatant, riche, presque trop riche de développements qui le ra-

mènent sans cesse, tantôt accompagné par le trémolo des cordes, tantôt scandé par les cuivres, véritable tourbillon que traverse deux fois une gracieuse mélodie, esquissée dans le finale du second acte, dite d'abord par la flûte, et peu après, tour à tour, par la clarinette, le hautbois, et le quatuor.



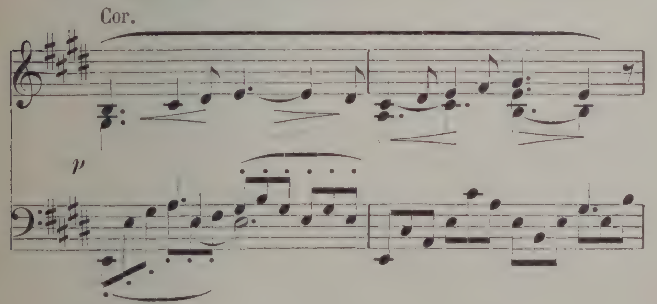
Lorsque le thème fondamental reparaît, il se complique des accords du début, présentés par augmentation, suivant le procédé dont Wagner se servira plus tard dans le *Santo Spirito* de *Rienzi*, et le tout se fond dans une strette un peu vulgaire mais énergique, toujours empruntée au grand air d'Ada, où certain contour chromatique et descendant porte déjà la signature de l'auteur, car on le retrouvera, à quelques variantes près, dans le duo de Senta et du Hollandais, dans le septuor de *Tannhäuser*, même dans le grand duo de *Lohengrin*.

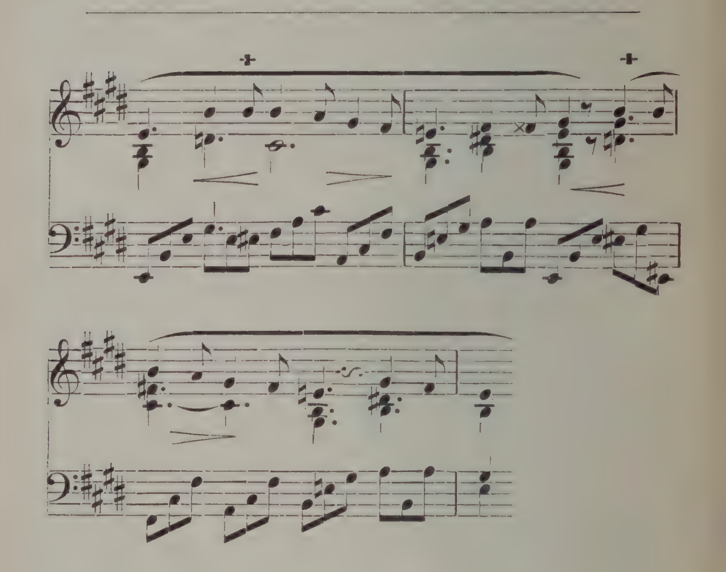


Le motif principal offre d'ailleurs de sérieuses analogies avec celui de son ouverture de *Faust*; il semble que ce soit là comme la première ébauche d'un tableau qui s'achèvera plus tard; mais déjà les touches en sont brillantes, et l'on doit s'étonner qu'une telle œuvre n'ait jamais été exécutée qu'une fois dans un concert, à Magdebourg, à l'époque où Wagner y remplissait les fonctions de chef d'orchestre. En dépit de certaines redondances et redites inutiles, imposées par la mode de l'époque, elle a presque autant de couleur que celle de *Rienzi*.

* * *

Premier acte. — La toile se lève sur le décor d'un jardin magnifique où les fées mêlent joyeusement leurs danses et leurs chants. La mélodie exposée par le cor éveille le souvenir de certaines phrases d'*Obéron*; chose curieuse, on y rencontre déjà cet accord de septième si caractéristique par lequel s'appellent les sirènes au début de *Tannhäuser*.





La scène est courte, mais délicate et suffisamment pittoresque. Une fée, Zemira, ne prend point de part aux jeux de ses sœurs, et son entretien avec une autre fée, Farzana, nous apprend qu'Ada, la propre fille de leur roi, s'est éprise d'un mortel, le prince Arindal, et que pour cet amour elle a renoncé

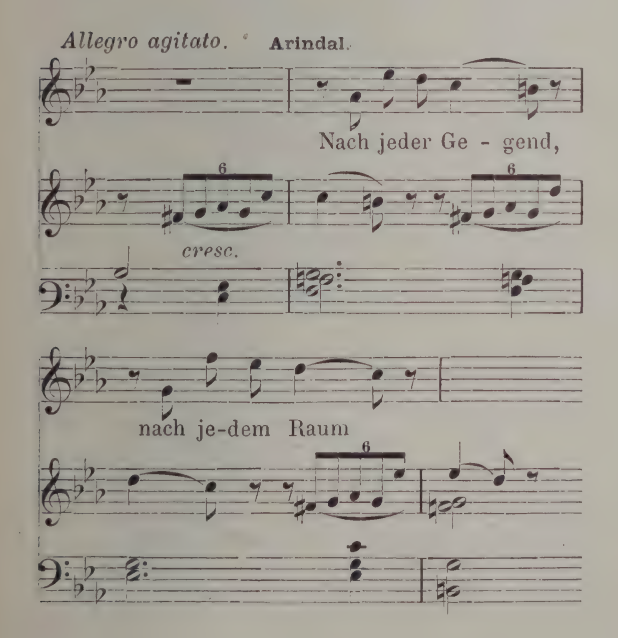
à l'immortalité. Toutes se désolent et finissent par appeler à leur aide le chœur des génies, afin de séparer les amants et, s'il est possible, de reconquérir Ada: ensemble vivement mené selon les procédés de l'époque et qui nous conduit, comme une sorte de bref prologue, au second tableau.

C'est un site désolé où se rencontrent à leur grande surprise d'une part Gernot, écuyer d'Arindal, de l'autre Morald et Gunther, ses amis qui le cherchent, car on a besoin de son bras pour sauver le royaume: son vieux père est mort; Lora, sa sœur, est convoitée par un ennemi cruel dont les armées assiègent déjà la capitale. A son tour, Gernot leur apprend comment, il y a huit ans, son maître et lui ont plongé dans une rivière pour y suivre une biche qui leur avait montré le chemin en s'y précipitant elle-même. Cette biche était une

fée dont Arindal n'a pas manqué de s'éprendre, et elle lui a dit: « Je t'aime comme tu m'aimes; mais pour être à toi, il faut que tu passes par bien des épreuves; avant tout, pendant huit années, tu devras ne jamais me demander qui je suis. » Gernot avait tenté de détourner le prince, mais vainement, car deux enfants étaient nés, gages de leur passion coupable. Or, un jour, la question fatale a été posée et brusquement le château enchanté a disparu; maître et serviteur se sont retrouvés dans cet affreux désert. Toute cette histoire assez conforme, on le voit, à la fable imaginée par Gozzi, est traitée par le musicien en récitatifs, tantôt libres, tantôt mesurés.

Les trois personnages se retirent discrètement pour discuter leur plan de campagne et laisser Arindal exhaler sa tristesse dans un air avec récitatif, cantabile, allegro et strette.

Il y a là pourtant un peu plus d'indépendance que ne le laisserait prévoir une coupe aussi classique; ce dessin mouvementé, haletant, du début, répond très justement à l'état d'âme du malheureux et l'accompagnement prend partout le pas sur le chant:



Quant à la phrase principale, d'une coupe médiocrement originale, d'ailleurs, elle est symphoniquement annoncée par une série de fragments que se repassent tour à tour le violoncelle, le violon, l'alto et la flûte; elle se mêle enfin aux plaintes de la clarinette qui dialogue avec la voix, procédé où se dénote au moins une tendance à quitter les sentiers battus.

A ce moment reparaît Gernot dont le caractère comique s'affirme par le tour leste et piquant du récitatif: c'est une sorte de Leporello qui voudrait démontrer à Don Juan que les femmes sont haïssables, surtout celles qui s'occupent de magie, et, à l'appui de son dire, il cite l'exemple de « Madame Dilnovaz », une vieille et laide qui semblait jeune et belle parce qu'elle portait une bague enchantée; le roi qui l'aimait, dans un accès de jalousie lui coupa

le doigt où brillait la bague, et la sorcière se montra telle qu'elle était, hideuse. Ce morceau, que Wagner nomme, on ne sait trop pourquoi, romance, est une ballade qui rappelle même en un point celle du *Vaisseau Fantôme*; seulement la note est ici plaisante; vers la fin, notamment, il convient de signaler la spirituelle suspension de la mélodie sur le mot « la bien-aimée », et l'insistance avec laquelle le mot se répète : « la bien-aimée, la bien-aimée... n'était qu'une horrible vieille. » C'est de la comédie musicale au bon sens du mot.

L'éloquence de Gernot reste sans effet; celle de Gunther et de Morald réussit au contraire. Transformés par la baguette de Groma, le génie bienfaisant de la famille, ils se présentent successivement, le premier sous la figure d'un vénérable

prêtre, le second sous les traits du feu roi, père d'Arindal, l'un disant qu'il faut fuir les sortilèges pour sauver son âme, l'autre qu'il faut le suivre pour sauver son royaume : trio qui se transforme en quatuor sans offrir sous sa forme vieillotte d'autre attrait que celui d'une certaine animation scénique.

Arindal promet de partir le lendemain. Une force invincible le retient un jour encore en ces lieux : il s'endort en effet, et voit dans son rêve celle qu'il va quitter. Au fond d'un jardin merveilleux se dresse le palais des fées et Ada vient elle-même, richement parée, se plaindre de sa grandeur et chanter sa détresse. Le changement de décor se fait sur une musique expressive et douce, où le cor se mêle poétiquement au timbre des instruments à vent. Par malheur, la cavatine d'Ada n'est qu'un

morceau de facture sans valeur, et le duo qui suit, entre les deux amants, n'est guère préférable ; la chaleur en est factice et l'accent banal.

L'intérêt ne renaît qu'avec le finale. Conduite par Gunther, Morald et Gernot, une troupe de chevaliers vient chercher Arindal, que la mort de son père a fait roi ; conduite par Farzana et Zemira, une troupe de fées vient saluer Ada, que la mort de son père a faite reine. Les deux groupes se font donc bien opposition et forment comme une sorte de trame sur laquelle la voix des solistes peut tracer ses broderies. L'heure de la séparation a sonné.

Pour se revoir il faut que le prince jure de ne jamais maudire celle qu'il aime, quoi qu'elle fasse : ainsi le veut la destinée. Devant les fées et les chevaliers servant

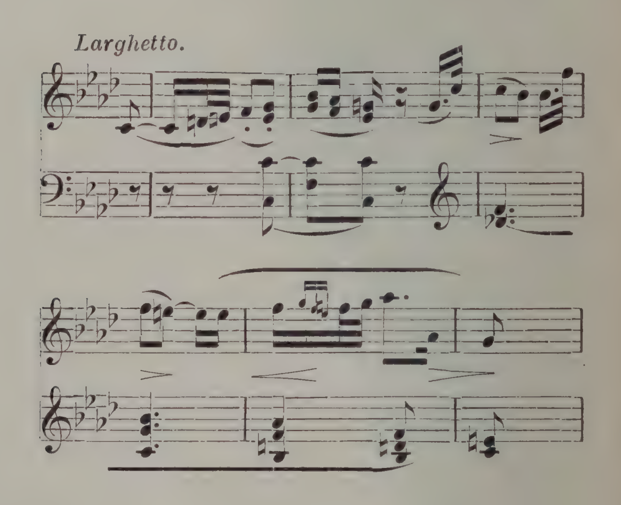
de témoins, le serment est prêté! Deux motifs attirent alors l'attention: celui de la marche, entendue dans l'ouverture, et celui du sextuor (Adagio $^{4}/_{8}$), lorsqu'Arindal a promis solennellement. De plus, la dernière partie est ingénieusement coupée: chœurs et solistes alternent ou se mêlent avec adresse. En revanche, on ne saurait approuver aujourd'hui les brusques arrêts suivis de points d'orgue, les retours inutiles des mêmes phrases, les répétitions d'accords parfaits placés alternativement sur la tonique et sur la dominante, tous artifices visiblement importés d'Italie.

* * *

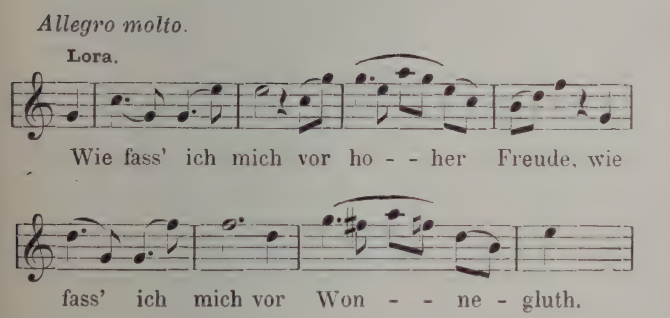
Deuxième acte. — Dans le péristyle du palais d'Arindal les trompettes ont retenti. Gens du peuple et soldats se pressent en désordre, incapables de lutter contre l'ennemi qui les assiège, vaincus d'avance et désespérés. C'est bien l'agitation d'une ville en armes, telle qu'on le retrouvera plus tard dans *Rienzi*, avec une fougue analogue. Par la disposition de l'harmonie et la plénitude de la sonorité, on croit entendre aussi comme un écho des scènes de ce genre traitées par Gluck.

Les souvenirs classiques semblent au reste animer ce début d'acte, car l'air de

Lora, sœur d'Arindal, venant, elle aussi, au milieu des combattants raconter ses désespoirs, commence comme une sonate de Beethoven, simple et expressive.



Il ne change de caractère qu'à l'arrivée d'un messager, annonçant le retour du prince disparu. Alors le larghetto se transforme en allegro, et la mélodie, soutenue par le chœur, prend une allure nettement *Weberienne.*



Arindal et Morald se présentent à Lora, et leur rencontre donne lieu à un trio fort inégal où le compositeur a essayé de traduire les sentiments divers des personnages : Lora heureuse d'avoir retrouvé son frère, Morald fier de le lui avoir ramené, car il l'aime, et Arindal désolé, car son bonheur s'est évanoui. Les deux premiers entonnent la phrase principale en majeur et le troisième la reprend en mineur d'une façon assez ingénieuse. Tous trois se retirent ensemble, sortie bien maladroite, par parenthèse, car rien ne la justifie, sinon le désir de placer un duo comique entre Gernot, l'écuyer du prince et Drolla, camériste de la princesse. Il est d'ailleurs vraiment réussi, ce léger badinage où les amoureux simulent d'abord une scène de jalousie pour avoir le plaisir de s'embrasser après. Il y a là comme un souvenir de Papageno et Papa-

gena dans la *Flûte enchantée*, ou encore de Scherasmin et Fatime dans *Obéron*. La musique est plaisamment adaptée aux paroles; les parties dialoguent avec aisance; on comprend, en lisant ces pages, que plus tard le même auteur ait pu écrire *les Maîtres Chanteurs*, et dessiner en particulier la figure juvénile et aimable de l'apprenti David.

Les amoureux partis, sans plus de raison qu'ils ne sont venus, la scène reste vide, et c'est le moment que choisit la fée Ada pour nous expliquer dans un grand air la destinée qui l'attend. Le besoin s'en faisait d'autant moins sentir qu'elle raconte d'avance une partie des événements auxquels le spectateur va assister, procédé antidramatique par excellence. Mais la première chanteuse avait besoin d'un long morceau pour y briller à l'aise, et

Wagner a trouvé dans Weber des modèles qu'il n'a eu garde d'oublier. Le motif en a inspiré l'ouverture, de même que l'air d'Agathe avait inspiré l'ouverture du *Freischütz.* Nous l'avons suffisamment caractérisé plus haut.

Cependant les troupes assiégées vont livrer un dernier combat, conduites par Morald; car Arindal est comme anéanti: de sombres pressentiments l'agitent et se réalisent en effet. Ada survient, lui amènant ses deux fils, et lui rappelant son serment. Au signal donné par elle, un brasier magique s'allume, et, malgré les supplications du père, elle y plonge les enfants. L'assemblée pousse, on le comprend, des cris d'horreur et d'imprécation contre cette mère dénaturée. Arindal pleure; Ada elle-même se désespère d'être l'instrument aveugle et fatal d'une volonté à laquelle elle ne peut se

soustraire. Cette première épreuve ne suffit pas. Un guerrier accourt, annonçant que les renforts amenés par lui ont été détruits, après s'être heurtés à une armée qu'une femme commandait, et cette femme est celle qu'il voit dans ce palais, au milieu de tous, Ada. A ces mots la colère d'Arindal éclate enfin! Le père s'était tu; le roi se révolte, qualifie de traîtresse celle qui s'alliait avec ses ennemis et finalement la maudit. La fée explique alors son terrible et étrange secret. Pour appartenir à Arindal, elle avait renoncé au privilège de l'immortalité, mais une condition lui était imposée: pendant huit ans, son époux devait se garder de l'interroger sur son origine, et, ce temps écoulé, il ne devait jamais la maudire, quoi qu'elle fît ou même eût l'air de faire. Sinon, elle resterait immortelle, perdrait à jamais celui qu'elle adorait, et serait pour un siècle

changée en pierre. Arindal n'a pas été maître de lui: la destinée s'accomplira. Loin l'un de l'autre ils vivront, et la prospérité renaîtra dans le royaume, car le charme des fâcheux sortiléges touche à sa fin. Déjà même, elle lui rend ses enfants que le feu n'avait pas consumés, et lui annonce la victoire décisive de Morald qui rentre avec ses troupes, au milieu des acclamations de la foule. Mais le pauvre Arindal n'entend et ne distingue plus rien. Sa raison s'est égarée; il se traîne vainement aux pieds d'Ada qui le repousse et disparaît, emmenée par Farzana et Zemira, ses sœurs, dans le pays des fées.

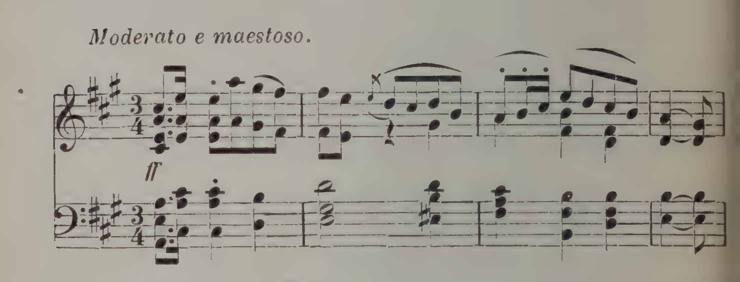
Comme on le voit, le finale est long et compliqué; les épisodes s'y succèdent, nombreux et variés; la situation, en dépit de sa singularité, ne laisse pas que d'être

dramatique, et il fallait une riche palette pour trouver les couleurs propres à cette immense toile décorative. Ce morceau est le seul, au reste, dont Wagner plus tard daignait se souvenir avec quelque satisfaction, disant qu'il en avait « attendu un grand effet ». L'événement n'a pas démenti ses prévisions ; il s'inspire des situations et les traduit avec une sûreté, une force et une ampleur remarquables. Au début, l'agitation des combattants, puis l'entrée des enfants d'Ada, si gracieusement soulignée par l'orchestre, et, à leur vue, la joie d'Arindal rendue par une phrase de coupe italienne, mais si simplement expressive que Bellini l'aurait pu signer ; plus loin la scène lugubre du brasier, et la douleur du bourreau involontaire où reparaît la jolie phrase de l'ouverture ; l'indignation de la foule avec ses progressions chromatiques

ascendantes comparables à celles de *Rienzi*; la malédiction d'Arindal amenée par les rappels systématiques de la ballade que chantait l'écuyer au premier acte, en faisant allusion à la fausseté des sorcières; le grand récit d'Ada, soutenu par des accords, non dépourvus de noblesse; les chœurs des soldats, revenant victorieux, avec leurs sonorités vigoureuses, tout cela forme un ensemble un peu long, mais où la netteté du plan général, l'heureux agencement des parties, l'opposition des groupes, la progression de l'effet, révèlent déjà un homme de théâtre, sûr de sa plume et maître de son inspiration.

* * *

Troisième acte. — Lorsque le rideau se lève sur la grande salle du palais d'Arindal, le peuple fête la victoire de Morald et ses fiançailles avec la princesse Lora. Déjà même on l'acclame comme roi, puisque le vrai souverain, tombé en démence, ne peut plus gouverner ses États. Un chœur dansé anime cette scène dont le rythme général est celui d'un menuet lent et dont la première phrase n'est pas sans une vague analogie avec celle du chœur nuptial de *l'Africaine* « Remparts de gaze. »

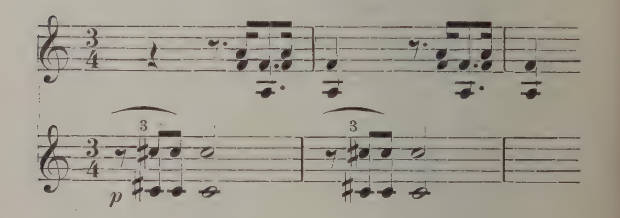


A cette riante scène d'exposition succède la plus belle page de la partition. Les assistants invoquent le Très-Haut et appellent sa pitié sur le prince dont la raison a disparu : cette prière monte vers le ciel avec une suavité d'expression, une pureté de contours qui séduisent et ravissent. Les voix sont divisées en deux groupes : d'une part un chœur mixte, de l'autre les solistes Lora, Drolla, Gunther, Morald, Gernot.

Pas d'accompagnement d'orchestre : c'est un ensemble *a capella* avec cinq parties réelles soutenues par un chœur à quatre parties. La phrase, majestueuse et sereine, se déroule en une pure harmonie et prend une forme nouvelle dans les complications sans cesse plus serrées de ce contrepoint vocal. Il n'y a que trente-six mesures en tout ; mais elles mériteraient à elles seules de sauver tout l'ouvrage de l'oubli.

L'air suivant sans être aussi remarquable, a une réelle valeur. Arindal se présente seul, les yeux hagards ; il croit encore mener cette chasse fatale où il a rencontré la biche merveilleuse ; il la frappe de sa flèche et pénètre dans ce palais enchanté où il a goûté les délices des élus ; puis il retombe dans la misère ; il est maudit ; son âme souffre ; la la nuit l'enveloppe et il s'abat sans force sur les marches du trône où il s'endort.

Les diverses phases de ce petit drame sont exprimées avec une singulière énergie. En dépit du titre, pas d'*air* proprement dit, mais une déclamation vigoureuse et soutenue. Le chant ne quitte guère l'orchestre où la symphonie revêt un caractère nettement descriptif : la chasse, avec ses appels de cors, et son accord caractéristique de quinte augmentée que Wagner utilisera plus tard pour le chœur de *Götterdämmerung,*

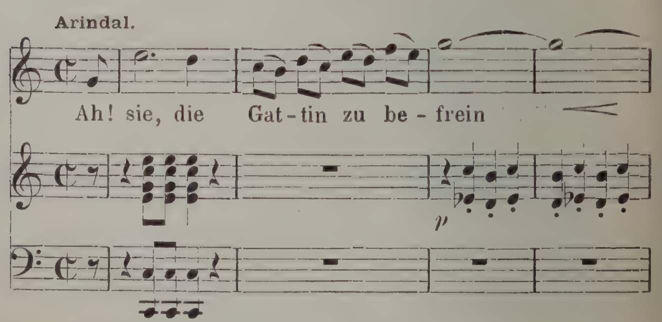


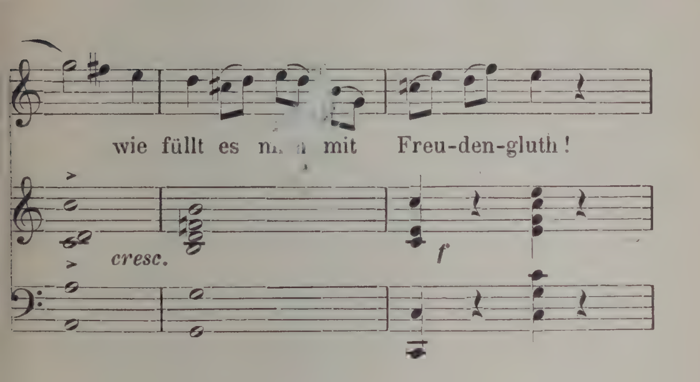
L'entrée dans le royaume des fées avec sa ritournelle caressante, la fin agitée et aboutissant à un émouvant pianissimo, forment les trois parties de ce morceau presque entièrement construit en dehors des formules dont Wagner, en écrivant son premier opéra, n'a pas toujours secoué le joug.

Pendant son sommeil, Arindal entend la voix d'Ada, et celle de Groma, son bienfaiteur, qui promet de le sauver. A ses pieds tombent un bouclier, une épée et une lyre: ainsi commence la série des prestiges qui vont maintenant se succéder jusqu'à la fin de l'opéra. Lorsqu'Arindal revient à lui, il trouve à ses côtés les deux fées Farzana et Zemira qui l'excitent à tenter la délivrance de sa bien-aimée, avec le secret espoir qu'il échouera dans sa tentative et se perdra sans retour : trio

médiocre qui par son allure pseudo-chevaleresque se rapprocherait de certain duo de Meyerbeer. Remplaçant Bertram, les fées demandent au nouveau Robert: « Auras-tu ce courage? » et celui-ci répond comme son aîné: « Des chevaliers de ma patrie, » avec une vocalise ascendante dont l'éclat ne rachète point la banalité.

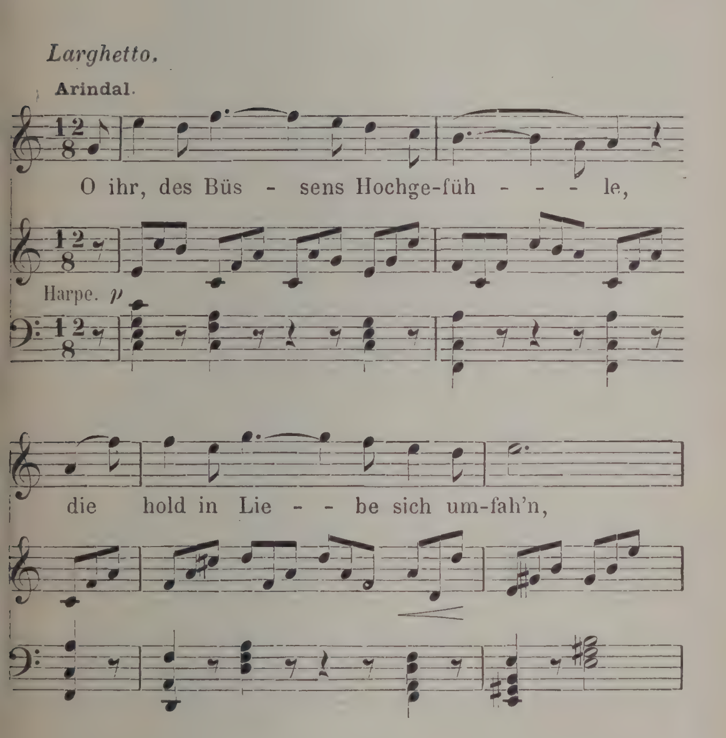






Voici les épreuves par lesquelles Arindal doit passer, comme Tamino dans la *Flûte enchantée*. Au fond des abîmes, les fées l'ont entraîné dans un gouffre où les esprits de la terre essayent de l'arrêter : il agite son bouclier et les disperse, célébrant sa facile victoire par un chant joyeux auquel répond, comme un écho, le chœur des esprits de Groma, mélodieux et doux.

Conduit dans une autre partie de l'empire souterrain, il se heurte à des hommes d'airain qui lui barrent la route et psalmodient lugubrement une menace monotone et lourde, composée d'une seule note répétée avec insistance : il brandit son épée et ses adversaires se dispersent, tandis qu'il reprend une tierce plus haut son chant de triomphe auquel répond encore la voix des esprits de Groma. Enfin il arrive devant un rocher de forme humaine. Farzana cherche à le détourner de ses projets, l'avertissant qu'il sera lui-même changé en pierre, s'il échoue. Mais le bienfaisant Groma l'invite à saisir sa lyre, et le pouvoir de la musique rompt le charme, en délivrant Ada qui se jette dans les bras de son sauveur. Peut-être pouvait-on attendre du nouvel Orphée une mélodie plus expressive et partant plus éloquente : celle-ci est à peine suffisante.


Larghetto.
Arindal.
O ihr, des Büs - sens Hochge-füh - - - le,
Harpe. p
die hold in Lie - - be sich um-fah'n,

Avec son accompagnement obstiné de harpe, elle rappelle certains fragments du concours des chanteurs dans *Tannhæuser*, mais avec beaucoup moins de justesse d'accent et de puissance : seuls les accords parfaits du début de l'ouverture reviennent ici avec une noblesse caractéristique et planent majestueusement sur cette fin de scène.

L'ouvrage se termine par une brillante apothéose. Arindal abandonne à sa sœur Lora, le royaume de la terre, et franchit avec Ada le palais des Fées, où l'immortalité récompensera son amour.

* * *

Une analyse aussi serrée que la précédente est un procès-verbal où l'on enregistre les qualités et les défauts de l'œuvre au fur et à mesure qu'on les rencontre. La conclusion générale ressort aisément de ces jugements partiels.

Au point de vue du poème, la critique l'emporte sur les louanges. Dépouillée de ses hors-d'œuvre satiriques et bouffons, réduite au seul élément fantastique, la pièce de Gozzi aboutit à une féerie un peu enfantine qui tient plus du roman que du théâtre. C'était là un gros écueil, et Wagner n'a pas réussi à l'éviter. Il a bien cousu

plusieurs tableaux les uns au bout des autres; mais il n'a pas trouvé ce fil dramatique, ou, si l'on veut, cette ficelle qui rattache entre eux les épisodes et varie l'intérêt en ménageant la curiosité.

L'action s'engage avec peine; elle s'embarrasse dans une foule de récits qui encombrent et alourdissent le premier acte et la moitié du second. Les entrées et sorties des personnages sont souvent maladroites; la facilité qu'avait l'auteur de les faire paraître et disparaître l'a rendu négligent; il a cru qu'un coup de baguette par-ci et un coup de tonnerre par-là dispensaient de toute préparation scénique. En dépit des changements de décors, la monotonie n'est pas évitée parce que les sentiments exprimés sont souvent analogues : Arindal, Ada et Lora ne connaissent que la douleur et multiplient leurs gémissements. De plus

la part du merveilleux est trop prépondérante en ce sens que les héros n'ont plus d'énergie personnelle, de vitalité propre ; les deux amants surtout ne sont que des marionnettes dont la destinée tient les fils, et les épreuves suprêmes ne sauraient nous émouvoir, car elles n'impliquent nul effort chez celui qui les traverse, un talisman à la main.

En revanche, au milieu de cette fantasmagorie se dégage une allure poétique très personnelle, une imagination ardente, une richesse de langue et de pensée, supérieures aux travaux habituels des auteurs de vingt ans. Sans doute Wagner n'use pas encore de la rime et de l'assonance, ces deux procédés, dont il a tiré par la suite de si grands effets : le poème est écrit tout entier en vers iambiques non rimés. Mais déjà sa parole est imagée, et dans les livrets de

cette époque, on ne trouverait peut-être pas beaucoup de scènes traitées, par exemple, comme celle de la folie d'Arindal :

« Halali ! lâchez tous les chiens ! Là-bas, là-bas, voyez la biche ! Par ici, vous chasseurs, par ici ! En avant, toi piqueur, et bravement ! Ah ! le cor résonne. Voyez, déjà la bête est lasse ! saisissez-la ! Je décoche la flèche : Comme elle fend l'air ! J'ai bien visé, ha ! ha ! le cœur est touché. — Mais, regardez ! la bête pleure, une larme brille en ses yeux. Oh ! comme elle me regarde, ainsi blessée ! Mais, ô prodige ! C'est Ada, ma bien-aimée. Ah ! comme elle est belle ! Voici que là-bas s'ouvre le ciel avec ses portes lumineuses. Quelles splendeurs et quels parfums ! Suis-je un dieu pour éprouver ce que j'éprouve ? Mon âme apaisée

s'élève, tandis que la terre s'enfonce et disparaît. Une main m'est tendue; elle me serre avec amour, et m'emporte bien haut! Je respire l'air embaumé des dieux. — Mais quoi? je suis encore un simple mortel et je t'ai maudite! Ah! c'en est fait, me voici redevenu poussière. Reste-là, poussière: la terre te recouvre et te garde!»

En citant ce passage, un critique allemand, M. Théodor Helm, a justement observé qu'une telle tirade n'était point enfantine. «Involontairement dit-il, *ce regard de l'animal blessé* fait songer aux reproches que Gurnemanz adresse à Parsifal, meurtrier du cygne, et ces mots: *Comme elle est belle!* éveillent le souvenir d'Iseult.» La remarque est curieuse et méritait qu'on la rapportât.

Au point de vue de la musique, les louanges

l'emportent sur la critique. Sans doute, l'influence trop directe de Weber, de Beethoven et même de maîtres moins illustres mais alors en possession de la faveur publique, nuit à l'originalité de l'œuvre, et l'on doit se ranger d'une façon générale à l'opinion de l'auteur lui-même qui disait plus tard, en parlant des *Fées* que «les *ensembles* étaient réussis, mais les *soli* moins satisfaisants». Le plus gros défaut est peut-être l'absence d'une qualité que, par la suite, Wagner a possédée au plus haut degré : la *caractéristique musicale* des personnages. Nul mieux que lui n'a su dessiner des types avec une franchise, une vigueur qui les rendent inoubliables et tels, en un mot, qu'on ne les conçoive plus autrement. Dans *les Fées,* cette faculté créatrice se montre peu. Arindal n'a pas la stature même d'un Rienzi ; malgré ses cris forcenés et la tension de

son rôle à l'aigu, il semble un peu mièvre et tient du troubadour. Ada, moitié femme et moitié déesse, n'échappe pas aux inconvénients de cette double nature; elle manque tout à la fois d'idéalité et de réalité; elle ne sait ni aimer ni souffrir avec la noblesse et la majesté d'une Brunehilde. Les fées elles-mêmes n'ont pas cette grâce, cette diaphanéité et, si l'on peut dire, cette transparence lumineuse dont Weber et Mendelssohn ont découvert le secret. La suivante Drolla, le guerrier Morald, la princesse Lora, elle aussi, malgré son air spécial, ne viennent qu'au second plan. C'est Gernot, l'écuyer, dont la figure se profile peut-être avec le plus de netteté: au premier acte sa ballade, au second son duetto suffisent à marquer sa physionomie.

Mais ces taches se trouvent à demi effacées par des mérites peu communs: le

soin apporté aux récitatifs, la justesse de la déclamation, la richesse de la polyphonie vocale, l'ordonnance des longs morceaux, le maniement de l'orchestre déjà sonore et intéressant, enfin, en dépit de certaines vulgarités, une *force mélodique* telle que, si Wagner avait suivi le chemin de l'opéra au lieu de se frayer celui du drame lyrique, il aurait pu s'élever encore au premier rang parmi les maîtres de l'époque. Admettons, comme lui-même le craignait, que le souci de la prosodie l'ait empêché de « donner à la mélodie l'indépendance et la liberté nécessaires pour que le chanteur pût produire de l'effet», il n'en reste pas moins quelques parties à l'abri de tout reproche, telles qu'un duo, un finale, un quintette et la scène de la folie, soit la moitié finale du second acte et la moitié initiale du troisième.

De cette œuvre enfin, et là n'est pas son moindre mérite, on pourrait dire qu'elle est une œuvre sinon d'inspiration, au moins d'aspiration, car on y voit poindre le désir de s'élever, « *Zug nach oben* » cette marche vers les sommets dont Wagner a fait la devise de sa vie. Dans ce cerveau de vingt ans bouillonnaient déjà quelques-unes des idées scéniques dont il trouvera plus tard la complète et véritable expression: un ballet au lever du rideau, comme dans *Tannhäuser*; la confiance dans l'amour et l'observance du secret, comme dans *Lohengrin*; le mouvement d'une ville assiégée, comme dans *Rienzi*; l'ironie et la verve comique, comme dans *Les Maîtres chanteurs*; la conquête d'une déesse par un mortel, comme dans *Siegfried*; la transfiguration de l'être par la passion, comme dans l'apothéose du *Vaisseau Fantôme*; le prestige

des enchantements par la magie, comme dans *Parsifal.* C'est ainsi qu'un lien mystérieux unit tous les ouvrages du maître; la chaîne d'or n'est pas interrompue; le premier anneau s'y soude au dernier.

* * *

Voilà dans son ensemble cette curieuse partition que son auteur mit peu de temps à écrire, si l'on en juge d'après les dates retrouvées sur le manuscrit: 1er acte, 6 août 1833; 2e acte, 1er décembre 1833; 3e acte, 1er janvier 1834.

Quand l'avait-il commencée? On peut le deviner à l'aide d'un document que

le hasard a mis sous nos yeux, et dont les musicologues n'ont pas encore tiré parti. On a vendu à Berlin, en décembre 1886, un autographe de Wagner, ainsi annoncé : *Chœur d'introduction et septuor,* 8 pages in-folio. Personnages : Ada, Cora, Arindel, Harald, Alde, Admund, Cadolt, Hadmar. M. Leo Liepmannssohn, qui faisait la vente, ajoutait que ce fragment appartenait à un opéra intitulé *Les Noces*, dont Wagner avait seulement composé quelques morceaux. C'est une erreur ; il s'agissait évidemment des *Fées* : il fallait lire Lora et non Cora, Arindal et non Arindel ; Ada et Harald sont demeurés ; Alde, Admund, Cadolt et Hadmar ont disparu. Or ces pages portaient une date : 5 décembre 1832 ! A cette époque l'entreprise était si peu avancée que le nombre et le nom des personnages n'étaient pas

encore définitivement fixés. On doit donc admettre que douze ou treize mois ont suffi pour le mener jusqu'au bout : ce qui dénote en somme une certaine promptitude.

Il nous reste à relater les noms de ceux qui ont eu l'honneur de prêter leur talent à la mémorable soirée du 29 juin 1888. La distribution complète n'a pas été publiée en France : c'est un document trop précieux pour n'être pas recueilli avec soin.

Arindal, roi.		(*Ténor*)	M. M.	Mikorey.
Morald	Compagnons et amis du roi.	(*Baryton*)		Fuchs.
Gernot		(*Basse-bouffe*)		Siehr.
Gunther		(*Ténor-bouffe*)		Herrmann.
Un messager.		(*Ténor*)		Schlosser.
Harald.		(*Basse*)		Bausewein
Le roi des fées.		(*Soprano*)	Mlle	Blank.
La voix du magicien Groma.		(*Basse*)	M.	Thoms.

Ada } trois fées.	(*Soprano*)	Mlles	Dressler.
Farzana } trois fées.	»		M. Sigler.
Zémira } trois fées.	»		P. Sigler.
Lora, sœur du roi.	»		Weitz.
Drolla, sa suivante.	»		Herzog.

Danse: Mlles Jungmann, Spegele, Capelli, et le corps de ballet.

Chef d'orchestre: M. Fischer.

Chef des chœurs: M. Richard Strauss.

Mise en scène de M. Brulliot.

Machinerie de M. Lautenschlæger.

Costumes dessinés par le prof. Joseph Flüggen.

Décors de MM. Brioschi et Burghart, de Vienne.

Chorégraphie de M. Fenzl, maître de ballet.

Sans présenter aucun chanteur extraordinaire, l'interprétation, dans son ensemble, était satisfaisante, et la mise en scène somptueuse. La représentation intégrale, car on s'était abstenu de toutes coupures, ne dura pas moins de trois heures et demie. On applaudit chaleureusement les grandes

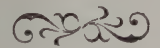
pages et l'on bissa le quintette. Du premier coup on avait compris que, malgré ses rides, l'œuvre avait non seulement une valeur rétrospective, un intérêt historique, mais, dans certaines parties, un mérite intrinsèque incontestable. Le fait de cette représentation a du reste une importance d'autant plus grande qu'il comble une lacune dans l'histoire des œuvres dramatiques de Wagner. Depuis *Rienzi,* tous ses opéras ont été joués et figurent toujours au répertoire de l'Allemagne. Avant *Rienzi,* même *La Novice de Palerme ou La Défense d'aimer,* avait à Magdebourg au moins vu le jour de la rampe le 29 mars 1836. Seules, parmi les ouvrages écrits et terminés, *Les Fées* manquaient à l'appel de la scène.

Complète est maintenant la série. Chaque année ramène *Les Fées* à l'Opéra de Munich, et l'on se demande si Wagner ne s'était

pas montré trop sévère pour lui-même, quand, offrant au roi de Bavière les manuscrits originaux des deux partitions, *La Défense d'aimer* et *Les Fées*, il traçait, en manière de dédicace, ce quatrain sur la première page de l'une d'elles:

Ich irrte einst und möcht es nun büssen;
Wie mach ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg ich demüthig dir zu Füssen,
Dass deine Gnade ihm Erlöser sei.

Mes erreurs d'autrefois, je voudrais maintenant
[les expier;
Comment me libérer d'un péché de jeunesse?
Humblement je dépose cette œuvre à tes pieds,
Pour que ta grâce lui soit une rédemption.



UNE ORIGINE POSSIBLE

DES MAITRES CHANTEURS



UNE ORIGINE POSSIBLE DES MAITRES CHANTEURS

Si l'on demandait, non seulement à un critique de profession, mais même à un amateur de musique dramatique, quelle est la pièce dont le sujet peut se résumer en ces quelques mots: «Pour obtenir la main d'une jeune fille qu'il aime, un artiste, ridicule et plus pédant qu'habile, s'approprie l'œuvre d'un jeune auteur encore inconnu qui aime cette jeune fille et qui, plus heureux que le premier, en est aimé; la super-

cherie se découvre à la fin, et le véritable auteur reçoit, sous les yeux de son rival confus, la récompense de son talent ; » la personne interrogée répondrait vraisemblablement : *Les Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner.

Soit ; mais cette brève analyse n'en est pas moins celle qui convient, mot pour mot, à un ouvrage plus ancien et bien ignoré aujourd'hui : *L'Élève de Presbourg*, opéra comique en un acte, paroles de Vial et Théodore Muret, musique de Luce, représenté à l'Opéra-Comique de Paris, le 24 avril 1840.

Or, à cette époque, Wagner vivait à Paris ; il fréquentait, quand cela lui était possible, les théâtres de musique, il se tenait au courant des nouveautés, comme un curieux que toutes les manifestations artistiques intéressaient, bien plus comme un

journaliste qui prend des notes en quête d'articles, puisque, cette année-là même, il commençait à collaborer à la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Et c'est précisément dans ce journal que parut, au surlendemain de la première représentation, un article signé Henri Blanchard, et analysant d'une façon assez complète *L'Élève de Presbourg*.

Peut-être Wagner vit-il la pièce et en lut-il le compte rendu; tout au moins, on doit admettre comme très probable, sinon comme certain, qu'il eut connaissance de l'une ou de l'autre. En effet, il était déjà, par l'entremise de Meyerbeer, en relations avec Maurice Schlesinger, propriétaire de la *Revue et Gazette*.

Quoi qu'il en soit, l'analogie n'en demeure pas moins évidente et assez étrange pour qu'on la signale; elle s'ajoute comme un

complément possible, à l'étude dans laquelle M. Maurice Kufferath, entre autres commentateurs, a précisé les emprunts de Wagner au *Hans Sachs* de ses devanciers, c'est-à-dire au drame de Deinhardtstein et à l'opéra de Lortzing. Voilà pourquoi il nous a paru curieux de tirer pour un instant de l'oubli *L'Élève de Presbourg* et de rappeler brièvement au lecteur ce que l'on peut savoir de la pièce et de ses auteurs.

Vial, l'un des librettistes, n'était pas « *le premier venu* », mais bien l'auteur d'un vaudeville qui portait justement ce titre et dont Herold composa plus tard la musique, après que Planard en eût tiré trois actes d'opéra-comique. De plus, on lui devait les paroles de cette *Aline reine de Golconde*, qu'on cite encore comme le principal titre de gloire de Berton.

Théodore Muret, son collaborateur, avait écrit, lui aussi, plusieurs ouvrages dramatiques ; mais on connaît surtout son *Histoire par le théâtre*, recueil intéressant et riche en renseignements de toute espèce.

Quant au musicien, Luce, ou plus exactement Luce Varlet, la *Biographie* de Fétis nous apprend que c'était un violoniste et compositeur amateur, né à Douai le 13 décembre 1781, mort dans cette ville en 1856.

Fondateur de concerts d'orchestre, et devenu, suivant l'expression de Fétis, « le centre d'activité de la culture musicale dans sa ville natale », Luce avait composé, en effet, bien des œuvres instrumentales et vocales, ouvertures, musique de chambre, entr'actes symphoniques pour des drames, cantates, chœurs, dont l'une même, *Hymne à l'humanité*, a paru chez Lemoine, opéras enfin, tous représentés à Douai, sauf deux:

L'Élève de Presbourg, édité chez Lemoine et joué à Paris, lorsque l'Opéra-Comique se trouvait place de la Bourse, moins d'un mois avant l'ouverture de la seconde salle Favart;

Le Maëstro ou la Renommée, édité par Richault et joué à Versailles en 1850, sous la direction de M. Vachot, qui devait, un jour, administrer des scènes plus importantes et qui préludait alors à sa carrière directoriale. *Le Maëstro* était un petit opéra comique en deux actes, écrit sur un livret de l'Esguillon, et que Clément a omis de mentionner dans son *Dictionnaire lyrique*.

Ajoutons, pour compléter cette notice biographique, que Luce avait, comme ami et protecteur, un compatriote, Martin (du Nord), ministre, vice-président de la Chambre des députés, lequel pourrait bien avoir contribué à faire représenter *L'Élève*

de Presbourg, car cette partition lui est dédiée. La croix de la Légion d'honneur, qu'il obtint en 1845, dut combler les vœux de cet aimable homme, dont la place n'est pas grande dans l'histoire de la musique, car il a fallu même un singulier hasard pour amener ainsi son nom à côté de celui de Wagner.

* * *

La critique parisienne rendit compte de son œuvre, et Théophile Gautier ne manqua pas d'en commenter le titre à sa façon, c'est-à-dire avec son esprit: « *L'Élève de Presbourg !* dit-il, qu'est-ce que cela, Pres-

bourg? Connaissez-vous ce maître? Point du tout. Mais n'allez pas prendre le Pirée pour un nom d'homme. Presbourg est une ville de Hongrie où se tient la Table des magnats, et le titre du nouvel opéra comique est une grosse faute de français, tout simplement.»

En deux mots, voici l'intrigue: le jeune Haydn, arrivé à Vienne, s'est épris de la fille de Kreisler, maître de chapelle de l'empereur. Pour échapper à la misère qui l'étreint, il en est réduit à vendre sa musique au poids du papier; certaine cantate, faisant partie du tas, tombe ainsi par hasard entre les mains d'un intrigant, compositeur médiocre et vaniteux, Rondonelli, qui se l'approprie, voit le parti qu'il en peut tirer, et la fait exécuter comme sienne devant l'empereur, espérant que le succès remporté lui vaudra la main de Mina, la

fille du maître de chapelle qu'il aime sans être payé de retour. Au dénouement tout s'explique, et le voleur est volé, car Haydn est reconnu auteur véritable, et les deux jeunes gens s'épousent pour la grande confusion du rival éconduit et bafoué.

Ce livret, assez agréable, était tiré, paraît-il, d'un conte en vers de Mennechet, publié quelques années auparavant.

La musique fut diversement appréciée: « C'est léger, facile, mouvementé, suffisamment modulé (!), dit la *Revue et Gazette musicale*, et l'instrumentation, sans afficher le luxe moderne, est assez riche. » Théophile Gautier se montrait plus sévère: « l'instrumentation, écrit-il, nous semble aujourd'hui un peu pauvre, accoutumés que nous sommes au fracas de Rossini et de Meyerbeer. *L'Élève de Presbourg* aurait

sans doute produit plus d'effet sous le Directoire. »

La vérité est que, joué à cette époque reculée, un tel opéra comique eût passé pour très avancé, car il porte, en maint endroit, la trace évidente de l'influence rossinienne, et, pour le prouver, il suffirait de citer l'ouverture transcrite, selon l'usage du temps, pour piano et violon, ou encore l'accompagnement de la deuxième partie du premier duo.

En tout, la partition comprend sept morceaux : 1° deux couplets de Rondonelli, assez insignifiants; 2° un air de Mina, qui rappelle certaines barcarolles d'Herold ou d'Auber; 3° un duo de Rondonelli et d'Haydn, écrit avec une certaine verve, la meilleure partie de l'ouvrage, celle qui présente la plus directe analogie avec *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, et qui va

tout à l'heure fixer notre attention; 4° une invocation d'Haydn à la Muse, dont le tour mélodique semble aujourd'hui fort démodé; 5° un quatuor convenablement traité; 6° un duo d'Haydn et de Mina, interrompu par un chœur chanté dans la coulisse, et qu'Haydn reconnaît pour son œuvre; enfin, un court finale.

Tout cela forme une partitionnette dont le mérite est mince, mais dont l'élaboration avait dû causer de réels soucis à son auteur. Pour la première fois, il abordait l'Opéra-Comique. C'était un rêve longtemps caressé, et déjà, sans doute, il entrevoyait la renommée sourire à cet essai et lui promettre de nouveaux lauriers. En parlant de son œuvre, avant la première représentation, il avait, malgré ses cinquante-neuf ans, la joie naïve et la fierté d'un adolescent à sa première conquête. C'est ainsi

qu'il disait chez l'éditeur Lemoine devant un témoin qui nous l'a raconté : « Mon fils me tourmente ! Il veut se marier ; mais il faut que mon *Élève* passe d'abord ! »

L'art avant la famille ! Le brave homme prenait sa musique au sérieux et tressaillait d'aise à la pensée qu'après Douai, Paris enfin, le connaîtrait.

L'Élève de Presbourg fut, en effet, très honorablement accueilli le 24 avril 1840. Chose curieuse, la petite pièce accompagnait sur l'affiche la *Vieille* de Fétis et *Carline* d'Ambroise Thomas, deux ouvrages dont les auteurs auront occupé, chacun dans son pays, une situation analogue, la place de directeur du Conservatoire, le premier à Bruxelles, le second à Paris.

Les rôles étaient confiés à Roger (Haydn), Grignon (Rondonelli), Ricquier

(Kreisler), et Mlle Darcier (Mina), excellents chanteurs, grâce auxquels l'interprétation ne pouvait manquer d'être satisfaisante.

On ne saurait juger, d'après les recettes, la valeur d'un lever de rideau, soumis forcément à la fortune de la pièce principale qu'il accompagne ; mais le nombre des représentations obtenues peut servir à mesurer le succès. Or, tant à l'ancienne salle, place de la Bourse, qu'à la nouvelle, place Favart, *L'Élève de Presbourg* fut joué vingt-quatre fois, dans la même année, le plus souvent avec *L'Éclair,* avec *Le Pré aux Clercs*, avec *L'Opéra à la Cour*, pièce de circonstance à laquelle collaborèrent douze compositeurs dont quelques-uns n'avaient pas été consultés, puisqu'ils étaient morts, par exemple Dalayrac, Méhul et Weber ; l'avant-dernière fois avec *Joconde*, et la dernière (31

octobre) avec *Zanetta,* cette pièce d'Auber qui devait servir à l'inauguration du nouvel Opéra-Comique, et qui, au dernier moment, avait cédé son tour au chef-d'œuvre d'Herold.

Aujourd'hui, à peine est-il fait dans les dictionnaires une mention de Luce et de *L'Élève de Presbourg.* L'auteur et l'œuvre ont disparu, et l'une ne revivra pas plus que l'autre ; mais, en relisant le duo d'Haydn et de Rondonelli, on ne peut s'empêcher d'évoquer le souvenir des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg,* car c'est dans cette scène que le rapprochement devient plus précis. Haydn n'a pas, comme Walther, l'indécision du génie qui s'ignore : il sait ce qu'il vaut et ce qu'il veut. Mais ce type de l'intrigant classique italien, avec ses bagues, ses manchettes, ses jabots et ses vêtements écarlates, Rondonelli, a plus d'un trait

commun avec Beckmesser. Il sait la musique et prétend la connaître mieux que son rival ; aussi le traite-t-il avec quelque dédain, l'interrogeant et lui faisant passer une sorte d'examen, ainsi qu'il arrive à Walther.

Par exemple, il s'exprime ainsi :

Voyons, je veux juger un peu,
Mon ami, de votre science.

Et, comme Haydn répond modestement :

Je suis bien loin, j'en fais l'aveu,
De posséder votre science,

Rondonelli ajoute, d'abord à part :

Combien je vais rire !
Car le pauvre sire
Ne m'entendra pas.

Et puis, tout haut :

Or ça, mon cher,
Que l'on m'écoute !
Il est un air
Que vous connaissez sans doute.
Mon chef-d'œuvre, en un mot : c'est vous en dire assez.
Lui seul, il réunit l'exemple difficile
Et des règles et du bon style :
Et nous verrons si vous les connaissez.

Ne semble-t-il pas qu'on touche là presque aux lois de la tablature, et qu'on aperçoit déjà le tableau noir où seront marquées les fautes du délinquant ? Au surplus, le pédant chante son air et les corrections d'Haydn provoquent son impatience et sa rage. Il trépigne, comme Beckmesser à la fin du premier acte des *Maîtres Chanteurs*, et s'en va répétant :

S'attaquer à mon génie !
Critiquer mon harmonie !
A cette audace infinie,
Je ne pardonnerai pas ;

et la musique se trouve allumer ainsi la guerre entre les deux rivaux. De *Preislied* il n'est pas question à proprement parler, et cependant ne pourrait-on rappeler à ce sujet le grand air qui suit le duo; Walther invoque la nature et l'amour; Haydn invoque la mélodie: de part et d'autre, naissent ainsi, après le conflit brutal de deux intérêts, l'aspiration vers l'idéal, l'évocation du rêve, le libre essor du génie.

* * *

Certes nous ne prétendons point à l'honneur d'une insigne découverte, pour avoir retrouvé au fond d'une bibliothèque *L'Élève de Presbourg*. Mais il suffit d'un point de contact avec une œuvre de Wagner pour donner à l'ouvrage une importance que par lui-même il n'avait pas. Rien de ce qui touche aux grands hommes, en effet, n'est indifférent ; leur vie et leurs œuvres deviennent l'objet de commentaires où s'exercent la patience et l'ingéniosité des critiques. C'est ainsi que la genèse des drames de Victor Hugo a servi de prétexte à plus d'une étude, et que, récemment, une cer-

taine conformité de situation entre un roman du XVII[e] siècle et une comédie de Molière a suffi pour fournir la matière d'un long et curieux travail.

Somme toute, entre *L'Élève de Presbourg* et *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, il y a naturellement l'abîme qui sépare une bluette oubliée d'un chef-d'œuvre consacré. Il n'en reste pas moins ce fait singulier, c'est qu'on peut, et nous l'avons montré au début de cet article, se servir des mêmes termes pour résumer le scenario des deux ouvrages !

De là, il ne faudrait pas conclure au moindre plagiat. Mais peut-être est-il permis de supposer qu'un vague souvenir de cet opuscule pouvait flotter dans l'esprit de Wagner, quand il mit son opéra sur le chantier. Il voulait, il l'a dit, faire une contre-partie comique de *Tannhäuser ;* il

avait besoin d'une intrigue dont le fil, si léger qu'il fût, reliât les divers épisodes de cette satire dramatisée. Peut-être alors s'est-il rappelé, sans chercher même à en préciser l'origine, cette rivalité de deux artistes et cette variante nouvelle de la fable du geai paré des plumes du paon. Qui sait donc, à propos des *Maîtres Chanteurs*, si, fortuitement, *L'Élève de Presbourg* n'a pas fourni le point de départ de l'action, comme le *Hans Sachs* de Deinhardtstein et de Lortzing fournissait le cadre du tableau ?

L'hypothèse est assez séduisante pour mériter qu'on la présente ici, car elle n'a rien en soi que de très vraisemblable. Volontaires ou non, ces emprunts se retrouvent dans l'œuvre des plus grands artistes et n'en diminuent guère la valeur, surtout aux yeux de la postérité. Mais, en pareil cas, on doit, à force de maîtrise et de

talent, faire véritablement sienne la chose empruntée, et donner à l'imitation une valeur telle que nul ne soit plus tenté de jamais songer au modèle primitif. C'est ce qu'à Bayreuth, devant un ami qui nous l'a rapporté, Wagner traduisait un jour par cette formule énergique : « Quand on vole, il faut tuer ! »

L'histoire abonde en « meurtres » de ce genre, et l'on sait, par exemple, comment, dans sa préface de *Tarare*, Beaumarchais s'est défendu d'avoir tiré le sujet de son opéra d'un conte publié dans *Le Cabinet des Fées :*

« Depuis que l'ouvrage est fini, j'ai trouvé dans un conte arabe quelques situations qui se rapprochent de *Tarare;* elles m'ont rappelé qu'autrefois j'avais entendu lire ce conte à la campagne. Heureux, disais-je en le feuilletant de nouveau, d'avoir eu si

faible mémoire! Ce qui m'est resté du conte a son prix; le reste est impraticable. Si le lecteur fait comme moi, s'il a la patience de lire le volume III des *Génies,* il verra ce qui m'appartient, ce que je dois au conte arabe, *comment le souvenir confus d'un objet qui nous a frappés se fertilise dans l'esprit, peut fermenter dans la mémoire, sans qu'on en soit même averti.* »

Voilà probablement la réponse que Wagner aurait faite, si on lui avait parlé de *L'Élève de Presbourg* à propos des *Maîtres Chanteurs*. Nul n'est en effet à l'abri de ces vagues et lointaines réminiscences. L'œuvre d'art ne naît pas tout d'une pièce dans le cerveau de son auteur; elle résulte d'efforts multiples, d'influences diverses, et, quelquefois, créer n'est que se souvenir.



WAGNER ET MEYERBEER



WAGNER ET MEYERBEER

Depuis le 15 septembre 1891, les noms de Meyerbeer et de Wagner se trouvent, pour la deuxième fois en l'espace de trente ans, réunis sur les affiches de l'Opéra de Paris. Aujourd'hui, comme en 1861, *Les Huguenots* et *Le Prophète* y occupent leur poste accoutumé et comptent encore une troupe nombreuse de partisans, mais *Lohengrin* y a remplacé *Tannhäuser* et rencontre un tout autre accueil que son

frère aîné. La faveur succède à l'opposition, l'engouement au dédain, et tandis que le théâtre fête le centième anniversaire d'un maître qui l'a illustré par ses chefs-d'œuvre, un autre maître revient et semble devoir, lui aussi, pour longtemps, triompher sur cette scène dont l'ignorance et l'intrigue l'avaient jadis injustement chassé.

Le rapprochement de ces deux noms éveille tout naturellement l'idée d'un parallèle; l'heure paraît donc assez favorable pour montrer non pas la place, aujourd'hui connue, que les deux musiciens occupent dans l'histoire de l'art, mais celle qu'ils occupaient dans leur estime réciproque, autrement dit, non pas comment on les juge, mais comment ils se jugeaient eux-mêmes.

Les biographes n'ont jamais clairement

défini leurs rapports d'amitié. Tous tiennent à peu près le même langage, se répètent et, faute de documents précis, se bornent à des suppositions plus ou moins vraisemblables. Par exemple, on sait que Wagner sollicita la protection de Meyerbeer lors de son premier voyage à Paris en 1839, et que, grâce à lui, il obtint de l'éditeur Schlesinger la commande de certains travaux littéraires et musicaux qui l'aidèrent à vivre, ou du moins à soulager sa misère, en ce temps de durs labeurs et de détresse matérielle et morale. On suppose volontiers, d'ailleurs sans preuves, que Meyerbeer l'aida de sa bourse; en revanche, on ignore assez généralement qu'il s'entremit auprès du comte de Redern pour faire représenter à Dresde *Rienzi,* et à Berlin *Le Vaisseau Fantôme*, ainsi que nous le prouverons par la suite. Plus tard, on constate

que le protégé paya son protecteur par la plus noire ingratitude en publiant sa fameuse brochure sur *Le Judaïsme en musique*, et là se bornent à peu près ces renseignements sommaires qui ne permettent pas de mesurer quel degré d'intimité unissait les deux grands hommes, ni de savoir quelles circonstances ont fait naître un jour entre eux l'indifférence et même l'hostilité.

En ces matières délicates, le temps se charge le plus souvent de répondre aux questions des curieux ; lui seul ouvre les portefeuilles que leurs possesseurs tenaient soigneusement fermés. Des lettres et des écrits se découvrent alors, qu'on croyait disparus ou dont on ignorait l'existence. Donc, il y a quelques années, plusieurs ventes faites à Berlin ont jeté dans la circulation un certain nombre de ces pièces

autographes, émanant de Wagner lui-même. Nous les avons notées au passage, et leur groupement raisonné suffit à éclairer d'un jour nouveau certains points de sa vie et de ses opinions. Ces papiers, passés maintenant dans les mains de divers collectionneurs allemands, n'ont guère été connus en France, et nous les traduisons pour la première fois, mot à mot, préférant l'exactitude à l'élégance, respectant le tour parfois bizarre et souvent compliqué des phrases, afin de rendre aussi fidèlement que possible la pensée de l'auteur.

*
* *

Soit par nécessité, soit par goût, Wagner a beaucoup écrit. Trois gros volumes parus déjà ne donnent qu'une faible idée des relations épistolaires qu'il entretenait un peu partout. On connaît plus de trois cents lettres adressées par lui à Liszt, quatre-vingt-douze à Théodor Uhlig, cinquante-neuf à Wilhelm Fischer, vingt-six à Ferdinand Heine. Et Kittl, et Friedrich Schmitt, et tant d'autres, ont reçu des centaines de pages tracées par sa main qui, vu la longueur fréquente des missives, semblait ne se lasser jamais. Meyerbeer fut au nombre de ses correspondants, et plus tôt même qu'on ne l'ad-

met généralement. En effet, nous trouvons dès 1837, époque où Wagner, âgé de vingt-quatre ans, habitait Kœnigsberg, une lettre, la première sans doute qu'il dut adresser à l'auteur des *Huguenots*. Le brouillon de cette épître qui comprend deux pages in-folio avec cent vingt-quatre lignes de texte, porte la suscription suivante :

A monsieur Meierbeer, (sic)
Compositeur et chevalier de la Légion d'honneur, à Paris.

et commence ainsi :

« Puissiez-vous ne pas être surpris, ni importuné de recevoir une lettre venue

d'un pays si lointain et écrite par un homme si évidemment inconnu de vous!»

Suit l'énumération de ses travaux qui l'ont amené à solliciter l'avis de Meyerbeer, et, avouant qu'il voudrait bien aller à Paris, il ajoute :

« J'ai envoyé à M. Scribe la partition de mon opéra, *La Défense d'aimer*, avec prière de vous la soumettre. J'attends tout de votre jugement. »

Nous avons là un Wagner jeune, humble, plein d'une déférence toute naturelle pour le maître dont il implore l'assistance et qui touchait alors au faîte de la renommée, tandis que lui, il entrait à peine dans la

carrière. Meyerbeer répondit sans doute par des paroles encourageantes ; près de deux ans se passent, et le chef d'orchestre de Riga débarque à Paris au printemps de 1839.

Tout d'abord il cherche à s'attirer les bonnes grâces du compositeur tout puissant ; il lui soumet ses travaux, notamment *Rienzi* et *Le Vaisseau Fantôme*, et il se recommande de lui, toujours respectueux et modeste, comme le prouve le brouillon d'une lettre au comte de Redern, intendant du théâtre royal de Berlin, lettre dans laquelle il sollicite la réception de son ouvrage, *Le Hollandais volant* (autrement dit *Le Vaisseau fantôme)*, dont il lui envoie la partition. Ce fragment date de 1840, année où l'ouvrage en question fut composé, en l'espace de six semaines, dit-on.

« ...Cette requête, je vous l'adresse avec une timidité que rend bien naturelle la situation où les circonstances m'ont placé; je veux croire cependant que nous et nos travaux ne sont pas absolument inconnus de Votre Excellence. Pour remédier en quelque sorte à cet inconvénient j'avais pris dans ma lettre précédente la liberté de demander à Votre Excellence de vouloir bien se renseigner auprès de M. Meyerbeer, de qui j'ai le bonheur d'être mieux connu. Il ne me reste plus qu'à renouveler ici ma prière, et, si Votre Excellence ne se contente pas de cette seule garantie, je lui ferai remarquer qu'en ce moment la direction du théâtre de Dresde se prépare à monter mon grand opéra en cinq actes, intitulé *Rienzi*... »

Le reste de la lettre a été biffé.

Vers le même temps, car il est question de l'*Ouverture de Faust*, achevée à Paris en 1840, Wagner écrit à Meyerbeer une lettre d'une centaine de lignes, déjà plus familière, aussi respectueuse, mais moins gênée, où se rencontrent des témoignages plus visibles d'intimité, voire même quelques traits humoristiques témoignant à tout le moins de relations fréquentes et affectueuses. On y trouve des phrases comme celles-ci :

«...Vous, mon cher maître, qui êtes la bonté et bienveillance mêmes...

«...Vous, le maître vénéré de tous les sons !...

«...Je n'attends en ce monde aucune aide que de vous...»

Il dit qu'il a composé l'*Ouverture de Faust* « dans la torture des angoisses morales et des maux de dents. » Il ajoute enfin :

« ...Quand Meyerbeer a quitté Paris, un temps de souffrances a commencé pour moi, tel que, si je devenais célèbre, ce dont je ne doute pas, un grand poète emploierait de vingt-quatre à quarante-huit strophes pour les chanter... »

Au ton de cette lettre, on devine que Meyerbeer avait encouragé son jeune compatriote et lui avait donné le droit, non seulement de le venir voir, mais encore de correspondre avec lui quand il s'absentait de Paris. Dans son musée wagnérien de Vienne, M. Œsterlein possède deux brouil-

lons de lettre qui justifient pleinement cette supposition.

L'une, datée de 1841, commence ainsi :

« Très vénéré maître, voilà si longtemps que je vous importune et certainement vous ennuie avec mes lettres détaillées et fatigantes.. »

L'autre, un simple billet de neuf lignes, remontant à la même époque, ou à peine un peu plus tard, contient cette phrase significative :

« Ne m'oubliez pas et recevez mes remerciements les plus chaleureux pour les inappréciables services que me rend votre amitié... »

Comme on le voit, il y a de part et d'autre échange évident de bons offices et d'aimables propos. La cordialité est sinon dans le cœur, au moins sur les lèvres, autrement dit sous la plume. Elle se traduit même du côté de Meyerbeer par des faits, ainsi que le témoigne la lettre suivante:

Monsieur et très honoré maître,

Deux mots de vous m'ont encore une fois réconcilié heureusement et complètement avec le destin. Ce scélérat de chef de la *Gazette musicale* vous ayant entraîné à Bade, j'avais été séduit par l'idée de vous adresser là une humble prière, lorsque justement il m'a montré le post-scriptum de la dernière lettre que vous lui envoyiez et où vous disiez, ce qui me causait une profonde émotion, que vous pensiez toujours

à moi pour me protéger. Oh! si vous saviez quel immense service vous me rendriez ainsi; si vous pouviez sentir vers quelle reconnaissance infinie vous m'avez poussé par ce témoignage si simple et si flatteur de votre intérêt pour moi: je ne puis que vous dire éternellement: merci! merci!

Ces lignes bienheureuses ont produit en moi et autour de moi une vraie révolution. Moi, pauvre fou qui travaille toujours en vue de l'avenir, mais qui dans le présent n'entends et ne vois rien, qui par cela même existe à peine, j'étais dans ma chambrette, près de ma pauvre femme, tout occupée de moi et des soins extérieurs, et je considérais les résultats de l'été que je viens de passer, ou plutôt de subir. Ces résultats, un livret stupide et un fragment passable de partition étaient là, devant moi, et semblaient me demander ce qu'ils allaient

devenir, ce qu'il allait leur arriver. Rien ne m'effrayait plus que d'en faire un paquet et de l'adresser avec une humble lettre à M. le comte de Redern; je savais que tout cela pourrirait là-bas, et cependant rien ne me semblait meilleur à faire. L'Évangile s'est ouvert devant moi, lorsque votre noble main a écrit: « Je tâcherai de l'obtenir du comte de Redern. » Je vous supplie donc instamment, mon très honoré maître, de prêter l'oreille à l'idée qui me vient à ce sujet... . . . .

(Fin de la lettre.) Que Dieu vous donne la joie pour chaque jour de votre belle vie et épargne à vos yeux le sombre chagrin; c'est le vœu sincère que je forme.

Votre bien sincère élève et serviteur.

Sans prendre trop au sérieux les termes «d'élève et serviteur» il est clair que le ton général se maintient dans une gamme respectueuse et reconnaissante. Meyerbeer avait, en effet, obtenu gain de cause en plaidant pour son jeune ami, et certaine autre lettre le constate indubitablement: c'est un brouillon de deux pages in-octavo qui se classe vers la même époque et se rapporte évidemment au même ordre de faits. Wagner y constate que son *Rienzi* a été reçu à Dresde, grâce à l'intervention de Meyerbeer qu'il appelle son « très profondément honoré maître », et il le supplie de s'intéresser encore à lui, afin d'obtenir du comte de Redern la représentation du *Vaisseau Fantôme* à Berlin. Il ajoute:

«...J'espère pouvoir saluer de nouveau et bientôt mon seigneur et maître vénéré: j'aspire à ce plaisir comme à un véritable baume.»

Et il signe «votre éternellement fidèle».

* * *

Nous arrivons à l'année 1842, année d'espérance et de joie, où il retourne en Allemagne, où il assiste enfin à la représentation de *Rienzi*, où il entend le bruit des applaudissements saluer pour la première fois un de ses ouvrages dramatiques. Il n'est déjà plus le petit musicien en quête

de protection, et, s'il lutte encore pour la vie, il lutte en compositeur qui suit son inspiration et se refuse aux obscures besognes qu'on lui avait confiées jusque-là. Il va être chef d'orchestre à l'Opéra Royal de Dresde; il a écrit non seulement *Rienzi*, mais *Le Vaisseau Fantôme* et déjà il s'occupe de *Tannhäuser*. Il est un personnage; il compte, et, lorsqu'en traversant Leipzig, il a rendu visite à Mendelssohn, celui-ci n'a pu s'empêcher de s'écrier ensuite devant Servais qui assistait à l'entretien et qui l'a raconté depuis: « Oh! ce Wagner, c'est un original, mais qui fera parler de lui. »

L'idée lui vient alors, en attendant qu'on parle de lui, de parler de Meyerbeer, d'apprécier son mérite, de rendre hommage à son talent, peut-être avec la louable pensée de reconnaître ainsi les services rendus et d'honorer celui qui l'avait protégé. Il écrit

donc un article assez développé, car le manuscrit de cinq pages contient *trois cent deux* grandes lignes, et il traite son sujet *ex professo*, parlant moins humblement qu'il ne l'eût fait jadis, mais s'exprimant avec plus d'indépendance. L'article n'a jamais paru. Pour quelles causes? on l'ignore. A quel journal était-il destiné? on l'ignore également: mais l'écriture permet du moins d'en fixer la date à l'année 1842. Si ce morceau paraît d'amples proportions et de style un peu bizarre, il abonde en remarques ingénieuses, et, puisqu'il n'a jamais été traduit, nous croyons qu'il peut offrir au lecteur un véritable intérêt:

«L'apparition de la musique de Meyerbeer, surtout dans sa dernière œuvre, *les Huguenots*, a pris une consistance si solide

et une importance si grandissante, qu'il convient de lui assigner enfin sa véritable place dans l'histoire de la musique. Essayons donc ici de classer au point de vue historique le rejeton qui vient de naître. En étudiant Meyerbeer, nous devons involontairement nous souvenir de Hændel et de Gluck, tant à cause de leurs tendances que de leur cosmopolitisme; il semble même qu'il faille noter ici un côté fondamental rappelant la direction d'esprit et la culture intellectuelle de Mozart. Avant tout, il ne faut pas perdre de vue que ceux-là étaient Allemands, comme l'est celui-ci; c'est dans le triste état d'une Allemagne dénationalisée qu'on trouve la raison des destinées, des relations, des courants extérieurs de toutes les productions artistiques, qui se combinent tant avec leurs propriétés intérieures. Toutes récentes et toutes fraîches

sont encore les victoires qui ont élevé le nom de Meyerbeer à l'une des places les plus brillantes du ciel musical, et déjà elles ont traversé et conquis le monde civilisé; elles ont, là même où elles ne rencontraient encore aucun terrain civilisé, aplani le sol pour permettre d'y bâtir un temple où l'on fêterait pour la première fois l'art divin que ces victoires célèbrent.

« Grâce à une excellente éducation et à une culture scientifique et artistique habilement orientée dans toutes les directions, Meyerbeer, mis de bonne heure en état de se sentir maître dans la partie technique de son art, apprit plus tôt et plus sévèrement que d'autres, à reconnaître ce que la mère patrie lui refusait et ce qu'il avait à acquérir d'autres côtés pour pouvoir vivre dans la pleine jouissance de son art. Au temps de sa première jeunesse, il avait

déjà vu l'Italie, il l'avait *entendue*. Son goût musical avait bien saisi la beauté de formes qui, malgré les tendances trop matérielles dont elles sont redevables à l'Italie moderne, ne laissent deviner un sens vraiment artistique nulle part ailleurs avec plus d'exubérance que dans cet heureux pays.

« Le courant singulièrement caractéristique de l'Allemagne exerçait aussi son action sur Meyerbeer. Cette sorte de dualisme enchaînait son génie, et l'on doit admettre qu'il touchait à ce point où beaucoup vont se perdre ; mais Meyerbeer était si Allemand qu'il ne tarda pas à s'engager dans la voie de ses ancêtres allemands. Ceux-ci le poussaient au delà des Alpes avec cette pleine force des gens du Nord avides de conquérir la belle Italie. Meyerbeer se rendit donc en Italie, il enivra de ses accents les voluptueux en-

fants du Midi, et ce fut là sa première victoire. N'était-ce pas un sujet de fierté, non seulement de faire sien le beau étranger, mais encore de le perfectionner assez pour pouvoir amener à s'en réjouir ceux de qui on l'empruntait ? Un tel résultat pourtant ne suffisait pas encore au génie allemand; dans cette victoire il ne voyait qu'une occasion de s'instruire encore. Alors les nuages flottants et vagues de spiritualisme se sont façonnés aux formes d'une application belle et ardente; le sang allemand, un sang pur et chaste, coule en ses veines; la « performance » de l'homme est achevée et irréprochable; il peut maintenant créer et travailler pour l'éternité.

« Là encore, Meyerbeer ne s'est pas arrêté, il ne s'est pas reposé commodément à l'ombre de sa gloire: c'est ce qui lui a permis d'atteindre la perfection.

« Maintenant, c'était Meyerbeer qui élargissait cette manière et l'élevait à la hauteur d'un style classique et valable pour tous. Des rythmes usuels et populaires, il a conduit le style moderne à un genre plein de grandeur et de simplicité, qui possède cet avantage infini d'avoir sa base dans le cœur et les oreilles du peuple, et ne flotte pas dans l'air au hasard, sans rime ni raison, comme l'invention raffinée d'un cerveau toujours en quête d'inédit.

« Sur le nouveau terrain où il s'établissait, Meyerbeer a choisi en excellent tacticien, les sujets de ses œuvres : ici, un conte populaire qui vit dans la bouche du peuple, là, une page émotionnante de son histoire. Si nous admettons qu'un élan national est indispensable aux grandes œuvres d'art, Meyerbeer devait emprunter cette impulsion à la nationalité du peuple

qui, dans cette période, jouissait de la sympathie la plus élevée dans le monde entier. Et ce que Meyerbeer bâtissait sur ce fond était non pas un hommage à la fierté nationale, mais l'élévation de cette fierté nationale jusqu'au sentiment de l'Universalité.

« Meyerbeer a écrit l'histoire du monde, l'histoire du cœur et des impressions ; il a brisé les barrières des préjugés nationaux, détruit les bornes qui resserraient le langage, écrit les exploits de la musique, la musique telle que la pratiquaient Hændel, Gluck et Mozart; ceux-là étaient des Allemands, et Meyerbeer aussi est un Allemand.

« Il a gardé son héritage allemand, la naïveté de l'impression, la chasteté de l'impression. Ces réserves pudiques d'une âme profondément sensible sont la poésie, le génie de Meyerbeer ; il a une conscience

irréprochable, une amabilité qui éclaire de ses purs rayons les productions les plus gigantesques, les inventions souvent même les plus raffinées, et qui se laisse deviner plutôt qu'elle ne permet de reconnaître la source profonde d'où ont jailli ces vagues imposantes d'une mer royale.

« Le besoin violent d'épanchements religieux dans les œuvres de Meyerbeer ne jette-t-il pas un jour étonnant sur les profondeurs de la nature intime du maître? N'est-ce pas là un trait qui justement rappelle à notre mémoire sa naissance allemande?

« Il n'est plus nécessaire d'écrire des messes et des oratorios longs, savants et conformes au rituel; nous avons appris par ce *fils de l'Allemagne* comment au théâtre la religion peut être prêchée, lorsqu'au milieu de tant de magnificence et de

passion subsiste un sentiment aussi noble, aussi simple, aussi virginal que celui de Meyerbeer, et qui est la source même de ces créations enivrantes.

« En France, le Rossinisme prit une physionomie spéciale et revêtit, grâce à la vitalité nationale, une belle apparence. Nous avons déjà mentionné à quelle hauteur la France s'était élevée pendant cette période ; il suffit d'ajouter, pour être complet, que, grâce à Meyerbeer, elle a atteint le plus haut point et pris une importance universelle.

« A l'appui de cette opinion viennent se joindre les caractères antérieurs de la musique de Meyerbeer ; le style qui laisse voir au début l'influence des diverses écoles, a conquis une noble et idéale personnalité, exempte des faiblesses de certaines *manières* et, pourtant, réunissant leurs avan-

tages. La gigantesque et déjà presque étouffante expansion des formes a pris les proportions les plus fines et les plus heureuses; c'est là même un point où la *maîtrise* de Meyerbeer apparaît de la façon la plus frappante; cette circonspection, ce sang-froid dans l'arrangement et la disposition caractérisent avant tout Meyerbeer et lui permettent d'arriver à ce degré où les masses, qui abondent dans ses ouvrages, sont clairement ordonnées et bien disposées pour la vue. Par exemple, je citerai avant tout la plus grande chose qui ait été faite dans cet ordre d'idées, la célèbre scène de la Bénédiction des poignards, au quatrième acte des *Huguenots*. Qui ne reste émerveillé de l'ordonnance et de la conduite de ce travail de géant? Comment est-il possible au compositeur, après l'extension surprenante d'un tel morceau, de s'arrêter dans

cette marche ascendante qui jamais ne faiblit et atteint en quelque sorte l'idéal du *Fanatisme !*

« Voyez pourtant la sobriété des moyens qu'emploie Meyerbeer pour obtenir ce résultat. Combien clair et simple, plein de distinction et de véritable valeur est le thème principal avec lequel il commence et termine son morceau ! Avec quelle prudence et quelle convenance le maître fait grossir le torrent qu'il ne laisse point perdre en un tourbillon confus, mais qu'il mène à une mer imposante ! — En ce sens on ne peut plus rien concevoir de plus élevé. Nous comprenons que le point culminant, dans toute l'acception du mot, a été atteint et, de même que le plus grand génie éclaterait s'il voulait, dans l'ordre d'idées de Beethoven, non pas même enchérir sur sa dernière symphonie mais seulement essayer

de partir de là pour aller plus loin, de même il paraît impossible que, dans cet ordre d'idées où Meyerbeer a touché la limite extrême, on veuille encore s'avancer au delà.

Il nous faut nous arrêter à l'opinion que cette dernière époque de la musique dramatique s'est fermée avec Meyerbeer, et qu'après lui comme après Hændel, Gluck, Mozart et Beethoven, l'idéal pour cette période doit être considéré comme atteint et impossible à dépasser ; mais aussi que, dans sa puissance infatigable de création, le temps apportera une nouvelle direction qui permettra de faire ce que ces héros ont fait. Toutefois, *celui-là* vit encore, il est en pleine force ; donc ne préjugeons rien et attendons ce que son génie peut encore enfanter de nouveau. »

* * *

Nous laissons à d'autres le soin de commenter longuement ce curieux article; mais, à travers les images un peu outrées de ce style pénible et alambiqué, comment ne pas admirer (au sens du mot latin) le jugement porté sur son illustre confrère, et surtout les raisons sur lesquelles il étaye ce jugement? Par deux fois même il chante les louanges de cette France, où il n'avait pas trouvé la fortune, et il rend justice à son goût artistique, sans oublier l'Italie qui n'a jamais accueilli même *Don Juan*, et en l'honneur de laquelle il tourne un compliment digne de remarque. A la différence

de Mendelssohn que choquaient les chants passionnés de Valentine et de Raoul dans *Les Huguenots* ou les danses voluptueuses des nonnes dans *Robert le Diable,* il découvre chez Meyerbeer « un sentiment virginal. » Non seulement le cosmopolitisme, tant reproché depuis à l'auteur du *Crociato* et de *L'Africaine*, ne l'effraye pas, mais encore il lui attribue la vertu d'un bain salutaire où le compositeur a retrempé ses forces.

Il feint de ne pas apercevoir son manque d'unité et découvre « une flamme intérieure, » un côté subjectif et pénétrant qui le ravit d'aise. Il ne ménage pas les éloges puisqu'il va jusqu'à parler de « perfection » atteinte, et il apprécie avec autant de justesse que de chaleur, *La Bénédiction des poignards*. Un moment il semble attribuer au génie de Meyerbeer un caractère

« d'universalité » qui l'émerveille ; mais, d'autre part, il le félicite d'être et de rester quand même, un véritable allemand (echt deutsch.)

Somme toute, c'est presque un hymne à la gloire de la patrie, retrouvée après l'absence, et, malgré « l'indifférence » qu'elle continue de montrer pour l'art de ses enfants, toujours digne de leur amour. Sans aller jusqu'à soutenir que Wagner pense à l'unité germanique, il est certain que le début de l'article éveille des idées de « particularisme » assez naturelles chez celui qui devait en 1876 s'écrier après la représentation de *la Tétralogie* : « Enfin nous avons un art national ! », et dans « ce temple où l'on fêterait l'art divin » on croit voir le théâtre de Bayreuth qui s'ouvrira un jour aux chants mystiques de *Parsifal*.

Devant cette sorte de chauvinisme artistique, quelle attitude devait prendre Meyerbeer ? On ne le sait pas exactement, parce que nulle de ses lettres à Wagner ne s'est retrouvée ou du moins n'a été livrée à la publicité. Mais une conversation rapportée par Blaze de Bury jette au moins quelque lumière sur cette obscure question.

On lit, en effet, à la page 215 du livre intitulé *Meyerbeer et son temps :*

« Un seul nom avait le privilège d'agacer Meyerbeer, celui de M. Richard Wagner. Il ne pouvait l'entendre prononcer sans éprouver à l'instant une sensation désagréable que, du reste, il ne se donnait pas la peine de cacher, lui, d'ordinaire si discret, si ingénieux à signaler au microscope les moindres qualités de chacun.

« Il avait trop à cœur le culte de l'autorité des maîtres pour ne pas détester ces théories tapageuses, imaginées pour servir d'enseigne, ces absurdités délibérément émises et qui figurent là comme un casque sur la tête du marchand de crayons, uniquement dans le but d'attirer le public. »

Et, comme un jour on parlait de ce Wagner que Blaze de Bury, sur la foi d'illustres critiques, représentait comme « un homme, après tout, *qui sait son affaire* » :

— « En êtes-vous bien sûr qu'il sache son affaire ? murmura Meyerbeer avec malice.

— Dame ! je le supposais.

— Qui vous l'a dit ?

— Un tel, répondis-je, en citant le nom d'un compositeur d'outre-Rhin dont les aimables partitions courent depuis quelque temps l'Europe.

— Ah ! c'est un tel qui vous l'a dit, continua Meyerbeer avec une expression de visage où la plus fine ironie se mêlait à l'imperturbable autorité du maître. Et permettez-moi de vous le demander, en êtes-vous donc bien certain qu'il la sache, lui aussi, son affaire ? »

* * *

Ces propos semblent étonnants dans la bouche de Meyerbeer, qui, pour la prudence et la bienveillance apparente, aurait rendu des points à un diplomate de profession ; cependant on peut les tenir pour exacts à cause de l'intimité réelle qui

existait entre les deux amis et autorisait semblables confidences. Il est probable au reste que Wagner n'en eut jamais connaissance; mais sa finesse lui permettait d'en deviner l'esprit, au cours des entretiens qu'il eut certainement avec son ancien protecteur, soit pendant son séjour à Paris, soit après.

En effet, s'il ne communiqua pas à Meyerbeer le grand article qu'il avait composé à son sujet, il lui en exposa plus d'une fois les principes, car il disputait volontiers des choses d'art et de l'esthétique avec les maîtres d'alors, et il ne faisait pas grâce de ses théories même à Rossini, lequel répondait ironiquement jusqu'au jour où, franchement obsédé, il finit par le mettre presque à la porte, ainsi que nous l'a rapporté un ami qui le tenait de Rossini lui-même.

Tout porte à croire que jamais explications violentes n'eurent lieu entre l'auteur des *Huguenots* et celui de *Tannhäuser*. Leur amitié ne prit pas fin brusquement; elle se changea en indifférence avant d'aboutir à l'hostilité. Peut-être Meyerbeer ne voyait-il pas sans une secrète jalousie grandir ce rival dont il avait aidé les premiers pas; peut-être aussi Wagner, le pressentant, s'en offensa-t-il. Une telle supposition ne semble pas nécessaire pour expliquer les faits. La fin du long article cité plus haut montre quelle ambition nourrissait le jeune Allemand. Il observait que dans la voie suivie par Meyerbeer on ne pouvait plus marcher à deux de front; il reconnaissait l'impérieuse nécessité de trouver autre chose parce qu'il devenait impossible d'aller « au-delà. » De 1842 à 1849, il essaya, avec une ardeur toujours décroissante, de

gagner son ancien « maître » à sa cause et de l'entraîner vers d'autres horizons. *Le Prophète* vint démontrer le respect de l'ancienne esthétique et la fidélité aux vieux principes; dès lors le polémiste reparut et ne ménagea point son adversaire. Ils s'étaient détachés l'un de l'autre, parce qu'ils ne se comprenaient plus.

L'année suivante, Wagner publiait dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (3 et 6 septembre 1850) sous le titre du *Judaïsme en musique*, deux articles destinés à former en grande partie la brochure de ce nom qui fit tant de bruit lorsqu'elle parut en 1869, après la mort de Meyerbeer. L'auteur s'excusait bien de la liberté grande qu'il prenait de frapper celui qu'il avait aimé; mais il mettait sur le compte de la vérité artistique la dure nécessité où il se trouvait de briser l'idole aux pieds d'argile.

Notre travail serait incomplet si nous n'extrayions de ce pamphlet le fragment relatif à Meyerbeer, fragment d'une ironie parfois énigmatique et dont les contradictions avec les jugements cités plus haut sautent aux yeux :

« Un artiste musicien de race juive, dont la gloire s'est répandue au loin de nos jours, a écrit ses œuvres en vue de cette partie du public chez lequel le goût musical n'a plus besoin d'être gâté, mais qu'on peut déjà exploiter. Aujourd'hui le public de l'Opéra a depuis longtemps oublié de demander à l'art dramatique ce qu'on doit naturellement lui demander. Les théâtres ne sont fréquentés que par cette partie de la société bourgeoise, qui ne varie ses occupations que pour échapper à *l'ennui*; mais

ce n'est pas la puissance de l'art qui peut guérir l'homme malade par ennui ; il est réellement incurable ; on ne peut que *le tromper sur sa maladie* en lui présentant un autre genre d'ennui.

« Le célèbre compositeur d'opéras auquel nous avons déjà fait allusion s'est chargé de procurer au public ce remède illusoire. Il serait superflu d'entrer dans un examen approfondi des moyens artistiques dont se sert avec profusion cet artiste pour parvenir à son but ; il suffira de savoir qu'il s'entend parfaitement à tromper le public, — ses succès en sont la preuve ; — il réussit surtout à faire accepter par ses auditeurs ennuyés ce jargon que nous avons déjà caractérisé, comme une expression moderne et piquante de toutes les trivialités qu'on leur a déjà tant de fois récitées dans leur absurdité primitive. On ne s'étonnera

pas que ce compositeur prenne également soin d'amener dans ses œuvres ces grandes catastrophes de l'âme qui remuent si profondément l'auditeur, car on sait combien de personnes en proie à l'ennui recherchent de pareilles émotions. Quiconque réfléchit aux raisons qui assurent le succès dans de telles circonstances, ne sera pas surpris de voir que cet artiste réussit complètement.

«La faculté de tromper est si grande chez cet artiste qu'il se trompe lui-même, et peut-être le sent-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'il voudrait bien créer des œuvres d'art et qu'il sait qu'il n'est pas en état de le faire: pour sortir de ce pénible conflit entre sa volonté et sa faculté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, —

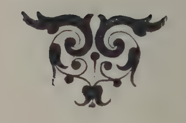
ce qui est, de nos jours, le moyen le plus sûr d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît comme un personnage tragique, mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique: d'ailleurs le judaïsme qui règne dans les arts, et que le compositeur représente dans la musique, se distingue partout par son impuissance de nous émouvoir et par le ridicule qui lui est inhérent. »

De ces rivalités, de ces querelles intimes dont *Le Judaïsme en musique* demeure en quelque sorte, le témoignage officiel, que reste-t-il aujourd'hui? A peine

le souvenir. Certes Wagner eût été plus digne s'il avait gardé pour lui son mécontentement ou son dépit. Mais le temps, en apaisant les colères, diminue, par un effet de recul, l'importance des faits particuliers au profit des idées générales; l'ensemble absorbe les détails. Weber a pu déclarer qu'après la symphonie en *la*, Beethoven était « mûr pour les petites maisons »; il n'en reste pas moins un maître admirable, et l'on ne lui tient plus rigueur de sa boutade.

Les hommes disparaissent, les œuvres restent, celles du moins qui sont bonnes, et ces dernières sont assez rares pour qu'on ne songe point sans cesse à les sacrifier ou à les opposer les unes aux autres. Cette règle s'applique à Meyerbeer et à Wagner. De leur vivant, les deux compositeurs ont pu ne pas s'entendre;

néanmoins les deux noms peuvent et doivent être rapprochés sur une affiche de théâtre, car ceux qui les ont portés occupent dans l'histoire de l'art une place assez élevée pour qu'on célèbre en même temps leur mémoire.



UN PROJET D'ÉTABLISSEMENT EN FRANCE



UN PROJET D'ÉTABLISSEMENT EN FRANCE

Le premier séjour de Wagner en France fut, comme on le sait, un temps d'épreuve. « Dans ce temps de sombre inquiétude, écrivait-il le mardi 23 juin 1840, je me sens bien vivement le besoin de tenir un journal détaillé de ma vie ; en retraçant les maux qui m'accablent le plus et les réflexions qu'ils font naître, j'attends pour mon âme un soulagement pareil à celui que procurent les larmes aux cœurs oppressés ! Minna m'a

rappelé qu'il faudrait dépenser le dernier argent qui nous reste pour acheter du pain! »....

Et six jours plus tard nous lisons dans le même projet de journal qui, entre parenthèses, n'a jamais encore été traduit dans notre langue :

« Ce que sera le mois prochain, je l'ignore; jusqu'à présent je n'ai eu que l'anxiété; bientôt c'est le désespoir qui m'étreindra. »

Pour gagner ce pain quotidien qui faillit même lui manquer, Wagner dut faire tout ce qui concerne « le métier » de musicien et accepter les besognes les plus humbles.

Son orgueil blessé aurait pu se révolter. Or, à son retour en Allemagne, il n'en laissa rien paraître; loin même d'évoquer, pour s'en plaindre, le souvenir de ce mauvais rêve, on a vu, dans la précé-

dente étude, l'ardeur avec laquelle il louait les qualités artistiques du pays où il avait reçu une si froide hospitalité. Il ne désespérait pas de nous conquérir à ses idées. Il entrevoyait toujours une auréole de gloire qu'il n'attendait pas de sa patrie, et dans ses écrits bien des pages viendraient à l'appui de cette assertion. Il suffit de rappeler cette phrase empruntée à l'*Œuvre et mission de ma vie* (chap. IX) :

« Je pensais qu'à Paris seulement je trouverais l'atmosphère favorable au succès de mon art, cet élément dont j'avais un si grand besoin. »

« *I thought that it was there* (*it* est *Paris*) *only that I could find the atmosphere so necessary to the success of my art, that element of which I so much stood in need.* »

Plus tard, seulement, ses yeux se détachèrent peu à peu de ce point lumineux qui s'appelait Paris. L'amitié providentielle du roi de Bavière lui permettait de semer et de récolter en terre germaine; ses vœux se réalisaient; il atteignait à la toute-puissance. Alors même, en dépit de son fameux et regrettable pamphlet, il continuait à parler sans aigreur de notre patrie. Bien plus, vers la fin de sa carrière, il se plaisait, comme au début, à rendre hommage au génie français, et ceux qui, lors des représentations de *la Tétralogie*, à Bayreuth, franchirent le seuil de la villa Wahnfried pourraient en témoigner. Il disait qu'avec les Anglais, les Français avaient mieux compris que ses compatriotes le sens et la portée de son œuvre; il le répétait encore à Palerme, tandis qu'il y terminait *Parsifal*.

On pourrait déclarer que l'intérêt le poussait à parler ainsi. A cette époque, en effet, il avait conquis l'Allemagne à ses idées; il était donc de bonne guerre ou de fine diplomatie d'attirer les étrangers, et de les gagner à sa cause en les flattant. Non, l'homme ne mentait pas et ses compliments étaient sincères. Un invisible aimant l'attirait vers nous; et, de même qu'il eût été fier de s'entendre applaudir par ces Français dont il vantait l'esprit, de même, à certaines heures de sa vie, il eût été heureux de revenir sur la terre de France et d'y planter sa tente pour un long temps, sinon même pour toujours.

* * *

Sur ce point un document inédit et des plus intéressants jette une lumière toute nouvelle. Nous le devons au hasard, au hasard représenté sous les traits d'un homme aimable et fort distingué qui nous a demandé de ne pas le nommer, le docteur W. Il s'agit d'une lettre adressée jadis par Wagner à un personnage politique qu'il avait connu dans le salon d'Émile Ollivier et qui, depuis, a été mêlé à presque tous les événements de notre histoire contemporaine. Sans le désigner plus clairement, nous pouvons ajouter que ce M. X. avait offert ses services au compositeur allemand

et s'était mis en quelque sorte à sa disposition. La lettre garde donc un caractère intime qui ajoute à son intérêt. Elle appartient maintenant à Mme M. Hellman qui a bien voulu nous en communiquer la photographie.

1er Janvier 1866.

Genêve « Campagne des artichauts. »

Merci, merci, mon cher ami! — Vous savez combien peu je suis fort dans le français. Pardonnez-moi, si je ne fais autre chose pour réponse à votre magnifique lettre, que vous prier de m'assister pour arriver au seul but que je désire, c'est — de gagner une retraite absolue, qui me met hors du monde, pour pouvoir enfin travailler et finir mes œuvres commencées et projetées.

Je pense fort sérieusement à la France du Midi, et ce que je cherche, c'est une belle campagne — ou un petit château depuis Avignon et Arles, jusqu'à Perpignan et les Pyrénées — pourtant où que cela soit, pourvu que cela ne soit pas, ni Mar-

seille, ni Nimes, plutôt une de ces petites villes hors du commerce, délaissées, où l'on trouve cette vie à bon marché, si vantée de la France méridionale.

Eh bien — mon ami! Je ne connais personne pour lui demander des renseignements. Mais à Paris, on sait tout, on trouve tout. Je voulais écrire à T.... (lisez Nuitter), quand votre aimable lettre m'a tourné vers vous. Voilà mon affaire. Veuillez charger un agent, un homme d'affaires pour gagner les renseignements nécessaires. Peut-être avez-vous des connaissances au Midi? Enfin, faites tout votre possible pour me procurer ce que je cherche. Je préfère à tout autre arrangement un bail à 5 ou 6 ans, achat en vue. Prix — n'importe.

La chose principale est de me placer hors du monde d'une façon agréable, de m'éloigner de tout contact avec mes horribles relations du passé. C'est le seul moyen de sauver mes œuvres conçues, qui seront perdues, si je passe encore une année dans des convulsions du genre de mon ordinaire. Toute somme que vous demanderez pour les frais de l'agence, annonces, etc. etc., vous sera envoyée immédiatement.

Eh bien, cher monsieur X., soyez si bon de prendre au sérieux ma grande prière, et tâchez de

me faire avoir de favorables nouvelles. Aussitôt que tout est bien préparé, j'irai moi-même en route pour la France du Midi, je verrai tout ce qu'on m'aura indiqué et je vous serai immensément reconnaissant.

Mille amitiés bien sincères et senties de votre dévoué,

RICHARD WAGNER.

* * *

Pour bien faire comprendre l'importance et l'intérêt d'une telle missive, il convient tout d'abord d'en remarquer la date: 1er janvier 1866! cinq années après la chute de *Tannhäuser* à Paris. On pouvait croire Wagner parti sans esprit de retour, et de-

venu d'autant plus gallophobe qu'il s'éloignait de nous, au cours de la vie errante à laquelle il semblait désormais condamné. En 1862, le roi de Saxe lui rouvre les portes de ses États, et lui permet de revoir Dresde et Leipzig. En 1863, il voyage à travers l'Europe, donnant des concerts à Prague (février), à Saint-Pétersbourg (mars), à Pesth (juillet), à Prague encore (novembre), à Breslau (décembre). En 1864, il se rend à Munich pour y surveiller les répétitions du *Vaisseau fantôme*, puis à Zurich et à Stuttgart ; au mois de mai, il est appelé à Munich par le roi de Bavière, et passe tout l'été, près de lui, à Starnberg. Le 10 juin 1865, il assiste enfin à Munich à la première représentation de *Tristan et Iseult*. La fortune a semblé lui sourire ; mais déjà ses ennemis complotent dans l'ombre. Son intimité avec le souverain, les dépenses dont il devient la

cause, tout contribue à tourner l'opinion contre lui.

D'abord il s'indigne, et dans une protestation publiée par l'*Allgemeine Zeitung*, il écrit :

« J'ai vu les journaux s'égayer aux dépens de mes tendances, mon œuvre traînée dans la boue et sifflée dans les théâtres, mais c'est seulement ici que j'ai vu ma personne, mon caractère privé et civique, mes habitudes domestiques, diffamés de la manière la plus outrageante dans des diatribes publiques. »

Donc on a de tous côtés agi sur l'esprit du roi qui cède à contre-cœur, et consent à l'éloignement de son favori, non sans faire valoir l'importance du sacrifice, car il disait dans le décret d'expulsion : « Je veux en cette circonstance prouver à mon peuple bien aimé que sa confiance

et son amour passent, pour moi, avant tout. »

A la fin de 1865, le maître se dirige vers Vevey où il reste quelques jours à la *Pension du Rivage,* puis il arrive à Genève d'où est datée la lettre qui nous occupe.

* * *

Ces quelques souvenirs rétrospectifs laissent deviner dans quelle disposition devait se trouver Wagner, quand, le 1er janvier 1866, il écrivait à son ami. Il se voyait déjà trahi par la fortune qu'il avait un moment cru tenir, et forcé de reprendre le

chemin de l'exil, forcé comme autrefois d'errer de pays en pays, à l'heure où il se sentait en pleine maturité d'âge et d'esprit. Dégoûté du monde, le cœur ulcéré, il aspirait à une «retraite absolue» qui lui permît de travailler et qui l'éloignât, comme il dit, «de tout contact avec les horribles relations du passé». Et alors il oublie l'échec de *Tannhäuser*, et c'est à la France, à la France du Midi qu'il vient demander asile. Il voudrait un coin perdu où il se recueillerait, où il se préparerait à de nouveaux combats, et il parle d'un bail de cinq ou six ans, avec «achat en vue»: formule très significative, car elle prouve qu'il s'agissait non pas d'une villégiature passagère, mais d'un séjour prolongé, sinon définitif.

Comment ne pas rapprocher le désir

exprimé par Wagner du souhait si caractéristique formulé jadis par un autre grand compositeur, et, lui aussi, bien allemand! Dans un de ces « cahiers de conversation » au moyen desquels Beethoven devenu sourd s'entretenait encore avec les visiteurs, cahiers possédés aujourd'hui par la bibliothèque royale de Berlin, on lit ces mots, si tristes et si éloquents en leur brève simplicité: «*Südliches Frankreich, dahin! dahin!*» (Le Midi de la France, c'est là! c'est là!)

Peu de personnes en effet savent qu'aux environs de 1824, Beethoven avait caressé le projet de composer un grand opéra pour Paris, comme le prouve cette mention à la page précédente du même cahier: « 4000 francs pour un grand opéra à Paris; les étrangers y participent également. »

D'une part, cette prime le tentait; de l'autre, il attendait de notre climat un soulagement à son état physique. Trois années avant sa fin, Beethoven songeait donc vaguement à s'établir en France; il espérait, que notre pays lui donnerait la fortune et la santé, et si son vœu se fût réalisé, c'est parmi nous que le maître de la symphonie moderne aurait pu terminer sa carrière!

Wagner ne devait pas se borner, lui, à l'expression d'un simple vœu.

Dans la lettre, qui fait l'objet de cette étude, il propose de venir pour se rendre compte *de visu* de ce que son ami aura trouvé, et, en effet, pendant le mois de février il visita successivement Avignon, Toulon, Marseille, toutes grandes villes pour lesquelles il avait semblé témoigner une certaine aversion. Mais il se tenait

là à portée de son ami qui probablement allait à la découverte, et pouvait d'un moment à l'autre, découvrir le nid rêvé.

Ainsi se trouve expliquée cette tournée dans le Midi de la France, que les biographes de Wagner avaient bien mentionnée, mais dont la cause réelle leur échappait. Ils voyaient là un voyage d'agrément et non un voyage d'intérêt. Or, si ce projet s'était réalisé, c'est en France que le maître eût fait ce qu'il fit depuis à Triebschen, achevé *Les Maîtres chanteurs* et *La Tétralogie*. Qui sait? si l'opinion l'avait soutenu dans ses travaux, peut-être même n'eût-il pas songé à l'Allemagne pour y appliquer ses théories nouvelles; peut-être en aurait-il fait l'essai parmi nous. Bayreuth ne serait pas devenu la ville sainte, et la villa Wahnfried aurait été bâtie au

pied des Pyrénées ou sous le ciel bleu de la Provence.

Mais le champ des hypothèses est infini. La réalité nous apprend que Wagner revint en Suisse au mois d'avril 1866, et s'établit près de Lucerne, à Triebschen, et là pour plusieurs années. Ou bien il n'avait pas découvert le « petit château » sur lequel il comptait, ou, ce qui est plus probable, il avait été rappelé en hâte et avec insistance, par le souverain qui avait foi en son génie, et ne lui permettait plus de s'éloigner, afin qu'il pût au premier signal passer la frontière bavaroise.

Il était écrit que Wagner ne s'établirait pas définitivement parmi nous, et qu'après les deux derniers actes de *Rienzi*, *Le Vaisseau fantôme*, l'ouverture de *Faust*, cinq mélodies et la scène du *Venusberg*, nulle

œuvre ne serait plus désormais composée par lui sur la terre de France.

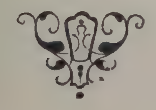
Ainsi l'avait décidé la volonté des dieux, autrement dit l'amitié d'un roi,

Occulti miranda potentia fati.





TABLE DES MATIÈRES



STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH. — 1859

